

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de História/Comgrad História

ERIC NEL SIS DE OLIVEIRA

O FLAMENCO EM PORTO ALEGRE (1989-2017)

Porto Alegre

2017

ERIC NEL SIS DE OLIVEIRA

O FLAMENCO EM PORTO ALEGRE (1989-2017)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção de título de obtenção do grau de Professor de História.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini.

Porto Alegre

2017

Dedico este trabalho ao meu irmão Jordan.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer a toda minha família, pelo suporte e apoio que me deram: ao meu pai Régis, à minha avó e meu avô, Vilma e Raul, à minha irmã Sarah, à minha mãe Marilise e principalmente ao meu irmão Jordan, pela paciência, pelo companheirismo, pelas reflexões, pelas madrugadas sem dormir enquanto concluía meu trabalho, obrigado por estar sempre por perto!

Quero agradecer ao meus amigos/irmãos, que cresceram junto comigo, e me apoiaram durante a realização do trabalho de conclusão e da minha vida acadêmica: Bruna, Flavio, Thiago F., Thiago G., Sofia, Isadora, Guilherme e Rafael. Agradeço também aos amigos mais recentes, feitos na própria faculdade: Roberta, Gabriel, Lucas, Carolina, Stedile, Marcos, Sarah T., entre outros muitos que estiveram por perto e de alguma forma me deram forças para fazer a conclusão deste trabalho possível. Agradeço a todos!

Agradeço duas grandes pessoas em especial, Rosana e Ernani. Por me fazerem conhecer cada vez mais a mim mesmo, por estarem sempre por perto, por me apoiarem e me empurrarem para frente, pelo carinho e compreensão. Muito obrigado! E claro, agradeço a Cordas e Cordas como um todo!

Agradeço ao meu orientador, Avancini, por ter sido também um amigo flamenco durante este tempo de conclusão do trabalho. Muito mais que orientar, ficou tão apaixonado pelo tema quanto eu. Deu-me coragem de tomar decisões sobre a minha pesquisa, e também clareou muito das minhas dúvidas. Muito obrigado!

Por último, gostaria de agradecer imensamente a todos os profissionais flamencos que me acolheram nas suas rotinas, por esclarecer as minhas dúvidas, por acreditarem na minha pequena aventura: Carmen Pretto, Graziela Silveira, Andrea Franco, Pedro Fernandez, Daniele Zill, Juliana Kersting, Robinson Gambarra e Silvia Canarim. Gostaria de agradecer imensamente a escola de flamenco do Tablado Andaluz, pelas vivências proporcionadas e pelos aprendizados de cada aula, à Escola e Companhia Del Puerto, por abrir o seu espaço de forma tão carinhosa e sempre solicita.

Obrigado a todos!

Cuando por la calle yo voy

Cuando por la calle yo voy

La gente me mira mucho

Y yo bonito no soy

La gente me mira mucho

Y yo bonito no soy

Cante por Bulerías

RESUMO

O Flamenco é uma manifestação cultural e artística que tem como berço geográfico a região da Andaluzia na Espanha. De origem indefinida, e de prática comum entre o povo cigano da Andaluzia, a cultura flamenca nem sempre foi bem vista pela sociedade espanhola, tendo passado por várias fases, chegando contemporaneamente a uma grande universalização. O presente trabalho se propõe a apresentar uma breve introdução à história da cultura flamenca, apontando como se deu a sua transformação naquilo que hoje entendemos por flamenco, trajetória permeada pela dicotomia do tradicional e originário com o contemporâneo e universalizante. A difusão da cultura flamenca chega a Porto Alegre pela própria cultura espanhola, mas somente é trabalhada na prática e tecnicamente através da dança em 1989. A partir de entrevistas feitas com oito artistas flamencos profissionais atuantes na cidade, e buscando identificar os espaços e circunstâncias que tornaram e tornam possíveis a sua difusão e estabilização no meio cultural porto alegreense, será formada uma historicização da modalidade baseada na experiência de cada um destes.

Palavras-Chave: Flamenco; Porto Alegre; Cultura e História.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O Flamenco	14
1.1 A Etapa Primitiva	15
1.2 A Edad de Oro (Idade de Ouro).....	17
1.3 A Ópera Flamenca	20
1.4 O Nacional Flamenquismo	24
1.5 O Renascimento ou Revalorização.....	27
1.6 O Flamenco Contemporâneo	30
2. Flamenco em Porto Alegre – Um Método de Pesquisa	35
2.1 Danças e Flamenco: O Início	39
2.2 Tablado Andaluz	42
2.3 Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto.....	47
2.4 Artistas Independentes.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
REFERÊNCIAS	62
APÊNDICE I – PROFISSIONAIS FLAMENCOS ENTREVISTADOS.....	65
APÊNDICE II – GLOSÁRIO FLAMENCO	70
APÊNDICE III – CRONOLOGIA DAS ETAPAS DO FLAMENCO	73
ANEXO I – FOTOS DE GRUPOS E ESPETÁCULOS FORMADOS PELOS ENTREVISTADOS.....	76
ANEXO II – ÁRVORE GENEALÓGICA DOS PALOS FLAMENCOS.....	78
ANEXO III – OS PALOS FLAMENCOS, SUA ORIGEM, DERIVADOS E COMPÁS..	79

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho foi realizar um estudo sobre a arte da cultura flamenca, patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura)¹, e entender como que ela se insere e se estabiliza como parte componente da cultura de Porto Alegre.

O tema desta pesquisa, o flamenco, se apresenta de forma inédita nos trabalhos do curso de História da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), e durante o processo da procura por fontes não se encontrou nenhum outro trabalho sobre o flamenco na área da História em qualquer outro centro acadêmico brasileiro. Foram achadas teses nos cursos do departamento das artes, como a Dança e a Música, e também trabalhos nas áreas do Design Gráfico e na Gestão de Projetos Culturais e Eventos. Então de início já tinha a consciência de que a busca por fontes e referências bibliográficas não seria fácil, pois ao abordar a cidade Porto Alegre como delimitação do local de pesquisa, poderiam surgir ainda menos fontes.

Meu interesse pelo flamenco se deu através da música, e a primeira vez que vi uma apresentação ou ouvi qualquer coisa relacionada ao tema se deu na metade do ano de 2016, até ali eu nem sabia que o flamenco existia, muito menos em Porto Alegre como uma cultura estabilizada. Sou praticante de violão e canto já alguns anos, trabalhando até o momento na parte administrativa de uma escola de música, então a cultura da cidade começou a ser para mim um campo de grandes possibilidades de pesquisa. Antes de conhecer o flamenco me imaginava escrevendo um trabalho sobre o Espaço Cultural Afro-Sul Odomode, local de preservação das artes e da cultura afro-brasileira em Porto Alegre.

Ao conhecer o flamenco comecei a me interessar pela sua forma artística, pelas suas características musicais, pelas suas apresentações ao vivo. Decidido que gostaria de pesquisar sobre este tema comecei a me perguntar sobre o que exatamente me debruçaria, pois na verdade não sabia do que o flamenco era composto, não sabia do que se tratava. Comecei a ler artigos, livros, trechos de teses, sobre a cultura latino-americana, pois identificava a música flamenca na música dos grupos que ouvia: Vitor Ramil (Brasil) com a milonga, Astor Piazzolla (Argentina) com o tango, Buena Vista Social Club (Cuba) com a Rumba, entre

¹ A lista de patrimônios culturais da humanidade foi aprovada pela convenção de 2003, e hoje tem apoio de 132 países, que tem por objetivo proteger elementos culturais, tradições, lugares e monumentos. (Disponível pelo link: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>.)

outros. Dos trabalhos lidos, os mais relevantes que poderia citar seriam: três capítulos do livro “Pampa e Cultura: de Fierro a Netto. Fronteiras culturais (Brasil-Uruguai–Argentina) em Santana de Livramento (BR) e Rivera (UY)” - (2004), organizado por Ligia Chiappini, Maria Helena Martins e Sandra Jatahy Pesavento, editorado pela UFRGS; o artigo acadêmico publicado na revista ESTUDIOS HISTÓRICOS, “A milonga e as narrativas na região do Pampa” (2015), escrito por Jeremyas Machado Silva; e o texto, “Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista – Tangos e habaneras”, escrito por Carlos Sondroni, na coletânea “Musica Popular na América Latina” (2004), organizada por Marta Ulhôa e Ana Maria Ochoa, também editorado pela UFRGS.

Procurava através destes trabalhos uma ligação entre a música, a cultura e as regiões em que se encontravam, ou então pelo menos entender porque as reconhecia como próximas. Já em 2017, tendo começado a prática da dança flamenca no Tablado Andaluz, no mês Janeiro, e estando consciente de que poderia sim existir um fator em comum entre as regiões anteriormente citadas e suas características culturais e musicais, e ao apresentar a ideia da temática ao professor e pesquisador Francisco Marshall, Doutor em História Social pela USP (Universidade de São Paulo), me foi indicada a leitura do livro “A Memória Coletiva” (1990) de Maurice Halbwachs, que trabalha com a ideia de representação da memória coletiva e individual de diversas maneiras, inclusive a cultural, claramente dando maior ênfase ao seu caráter coletivo. E também, ao expor o meu interesse por tratar do flamenco na cidade de Porto Alegre, me foram apresentadas duas possibilidades de pesquisa: a primeira, e a que mais me interessava, era o trabalho de campo, ou seja, entrevistar os responsáveis por divulgar, por praticar e por investir na cultura flamenca local; a segunda se tratava da análise documental sobre o Premio Açorianos, identificando na sua constituição histórica o aparecimento de espetáculos indicados vinculados ao flamenco, assim como na indicação para premiação de dançarinos, trilhas sonoras, figurinos e etc.

Neste momento eu conhecia muitos poucos profissionais e locais em que o flamenco se projetava, não tinha uma leitura sobre a abordagem de fontes orais em entrevistas, não sabia se iria querer me aprofundar em uma leitura sobre identidade, discutindo a assimilação do flamenco pela cultura portoalegrense e gaúcha, e também não sabia de onde, quando, porque e como o flamenco havia se criado, vindo a ser o que é hoje.

Decidi começar a pesquisar a premiação dos açorianos. Sendo meu foco em Porto Alegre, nela poderia identificar espaços, grupos, músicos, dançarinos, entre outros

envolvidos, informações que poderiam me ajudar a buscar, em uma etapa posterior, as entrevistas e a compreender um pouco mais deste ambiente cultural flamenco local. Minha primeira parada foi o Centro Municipal de Cultura, localizado na Av. Erico Verissimo, 307, e ali com o apoio de Airton Tomazzoni, coordenador do Centro de Dança, e de Maria do Canto, tive na minha busca por bibliografia a indicação dos anuários e memoriais das premiações dos açorianos, chamados: “Anuário de Artes Cênicas” e “Memória da Cena”, que abrangem espetáculos da década de 1980 até os anos 2000, muito ricos em informações, mas que por vezes não bateram com as datas ou nomes de grupos e espetáculos colhidos nas entrevistas com os profissionais flamencos, como por exemplo: as datas dos espetáculos “Noches Flamencas” e “Picasso”, realizados pelo Tablado Andaluz, que constavam respectivamente de 1995 e 1996 nos memoriais e anuários, enquanto que em entrevista com ANDREA FRANCO as datas citadas eram de 1994 e 1995. Com SILVIA CANARIM acontece algo parecido, mas relacionado também ao nome do espetáculo e com a parceria de CARMEN PRETTO que era citada nas fontes, e não somente com a data. Ao questionar SILVIA CANARIM sobre este espetáculo e ao lhe mostrar as fontes ela logo me corrigiu, dizendo que não havia feito nada parecido com o nome do espetáculo apresentado e ou com CARMEN PRETTO. Talvez essa “disritmia” de informações tenha se dado pelo processo da coleta de dados para os anuários e memoriais, que contou com muitos envios de por e-mail, pinçados por conversas, entrevistas, de variados profissionais da área da cultura, podendo ter gerado algumas confusões. A partir das fontes que tinha e das datas que me eram apresentadas junto aos acontecimentos tentei ser o mais coerente possível com as informações.

Além de ter acesso aos anuários e memoriais da biblioteca do Centro Municipal de Cultura, também achei dois outros livros que me ajudariam a identificar a dança em Porto Alegre. A obra chamada “Dança: nossos artífices” (2004), que reúne um conteúdo imenso de informações sobre os diversos profissionais e grupos de dança de Porto Alegre, desde o seu princípio, e que também nos introduz a uma história da criação dos espaços de estudo da dança, sendo acadêmicos ou não. Neste livro não achei nenhuma referência ao flamenco, mas sim à dança espanhola. A outra obra “Escritos da Dança 1: Olhares da dança em Porto Alegre.” (2016), me apresentaria à produção acadêmica de duas *bailaoras* flamencas de Porto Alegre, GRAZIELA SILVEIRA e DANIELE ZILL.

Ao mesmo tempo em que me dedicava a entender melhor a cultura flamenca em Porto Alegre através das fontes citadas, também procurava entender melhor do que se tratava a cultura flamenca de maneira geral, tanto com as aulas no Tablado Andaluz e com a ajuda de

seus professores, quanto procurando artigos e obras que pudessem me ajudar. Ao procurar na rede de bibliotecas da UFRGS achei algumas revistas espanholas, os “Cuadernos Hispanoamericanos” (maioria dos anos 1990) que tratavam de maneira pontual algumas questões sobre o flamenco, e que apesar de muito confusas para uma busca inicial, se demonstraram uma ótima fonte depois de outras leituras. Nas bibliotecas da UFRGS também encontrei duas obras brasileiras, “Baile Flamenco: Identidade Gaúcha” (2011) de Cadica Costa e “Dança flamenca: expressividade e cotidiano” (2007) de Tânia Ferreira, ambas escritas por *bailaoras* flamencas, a primeira atuante em Porto Alegre e a segunda em São Paulo. Estas obras me ajudaram na perspectiva de ver como um texto brasileiro tentaria explicar e organizar as informações sobre a cultura flamenca, mas deixavam muito a desejar na perspectiva histórica da modalidade. No livro de Cadica Costa tive outro problema com datas, enquanto em seu livro contava que o Tablado Andaluz havia sido fundado em 1994, ANDREA FRANCO citava a data de 1991, e novamente busquei ser o mais coerente possível na hora de escrever.

Estas fontes não eram suficientes para entender o flamenco, mas não existia nada que me introduzisse a esta cultura nem na biblioteca da UFRGS e nem no sistema da PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Fontes que falavam sobre o flamenco sobre perspectivas artísticas eram encontradas, mas nenhuma histórica. Então comecei a procurar na internet, em diversos sites sobre o flamenco em espanhol, revistas espanholas, andaluzas, na pesquisa online das bibliotecas de universidades da Espanha, que por mais que não tivesse acesso aos livros que me apresentassem, poderia começar a listar uma bibliografia com nomes de autores mais citados, ou obras mais citadas. Das obras que havia encontrado na biblioteca da UFRGS, nenhuma das referências citadas em suas bibliografias eram encontradas disponíveis online, ou de fácil acesso e compra. Uma das principais revistas estrangeiras que me ajudaram foi a Revista Alboreá, tendo todo o seu material disponível online, e depois acabei por descobrir que é a revista ligada ao Centro de Documentação da Junta da Andaluzia. Os livros que encontrava nas livrarias brasileiras tinham valor exorbitante, e não havia como saber se realmente valeriam a pena o investimento.

Tinha então encontrado alguns artigos estrangeiros, na sua maioria espanhóis, e trabalhos de conclusão de curso, um islandês escrito em espanhol e outro estadunidense. Na leitura destas fontes comecei a notar a existência de uma discussão que percorria a própria bibliografia flamenca, correntes de interpretação de sua história, uma que vim a entender

como purista ligada a uma gênese cigana, e outra mais contemporânea, preocupada em apresentar as informações ligadas as documentações mais recentes encontradas. Tendo identificado estas correntes comecei a notar que os trabalhos brasileiros, que citei anteriormente, eram influenciados em demasiado pelas fontes que haviam lido em espanhol, sem ter uma profundidade suficiente de documentações. O que de certa forma o meu trabalho também não escapa, porém tentei ter a maior abrangência de posições possíveis no tempo disponibilizado.

No Centro Municipal de Cultura consegui também o contato de dois dos meus entrevistados, SILVIA CANARIM e CARMEN PRETTO. Pela informação que tinha, SILVIA CANARIM havia frequentado doutorado em alguma universidade da Espanha, no caso seria a de Sevilla, justamente estudando sobre o flamenco. Então o primeiro encontro que marquei com um dos entrevistados não foi para uma entrevista, mas para uma orientação bibliográfica. Devo ser claro em um fato, o especialista em flamenco no momento em que estava junto aos entrevistados nunca fui eu, então deixei que cada um deles me guiasse de certa maneira em minha pesquisa, sempre consciente das informações que me eram apresentadas, fazendo o contra ponto com a visão de cada um deles e também com a minha própria pesquisa individual.

SILVIA CANARIM me atualizou em que “par” andavam as pesquisas sobre o flamenco na Espanha, pelo menos até onde ela as conhecia ou havia estudado, e me indicou leituras, filmes, documentários, músicos, entre outros. Duas das leituras que me indicou são base para minha escrita, VERGILLOS² e STEINGRES³. Ambos são flamencólogos, pesquisadores flamencos, de carreira sólida, e seus trabalhos são base para a pesquisa histórica de outros estudiosos. PEDRO FERNANDEZ também, antes mesmo de fazer a entrevista, havia me dado listas de: músicos, vídeos, dançarinos e estilos do flamenco. Para que de alguma maneira eu comesse a me inserir neste universo.

Para a compra dos livros tive de fazer uma encomenda direta da Espanha, que pelo tempo de entrega comprometeu a velocidade da produção do trabalho, mas sabia que sem eles não seria possível ter uma base sólida.

Neste momento é que um dos maiores apoiadores do trabalho aparece, o professor José Augusto Costa Avancini, Doutor em Filosofia pela USP. Apresentei a ele o que já havia

² VERGILLOS GÓMEZ, J. Conocer el flamenco: sus estilos y su historia, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002.

³ STEINGRESS, Gerhard. *Sociologia del cante flamenco*. Editorial Signatura. 2005.

conseguido garimpar de informações, e como se fosse de apenas um empurrão que precisasse para levar em frente à decisão de fazer as entrevistas como fonte de pesquisa, a partir de seu aval fui atrás de cada uma delas.

As entrevistas revelaram que cada profissional e grupo de flamenco tem um material próprio que pode ser utilizado para a pesquisa: jornais, revistas, certificados, fotos, portfólios, linhas do tempo, entre outras coisas. Todo este material não foi utilizado pela inviabilidade do tempo, tanto para analisá-lo quanto para organizá-lo de uma forma propícia para o estudo.

O presente trabalho se propõe a apresentar uma breve introdução à história da cultura flamenca, apontando como se deu a sua transformação naquilo que hoje entendemos por flamenco, trajetória permeada pela dicotomia do tradicional e originário com o contemporâneo e universalizante, utilizando das fontes secundárias citadas anteriormente.

A difusão da cultura flamenca chega a Porto Alegre pela própria cultura espanhola, mas somente é trabalhada na prática e tecnicamente através da dança em 1989. A partir de entrevistas feitas com oito artistas flamencos profissionais atuantes na cidade, e buscando identificar os espaços e circunstâncias que tornaram e tornam possíveis a sua difusão e estabilização no meio cultural porto alegreense, será formada uma historicização da modalidade baseada na experiência de cada um destes.

1. O Flamenco

O Flamenco é uma cultura artística, em alguns aspectos uma filosofia de vida⁴, difundido na região da Andaluzia na Espanha. É difícil definir uma origem para o flamenco através de somente uma população, visto que as suas influências podem ser retiradas de diferentes povos que estiveram em contato na mesma região, como por exemplo: ciganos, romanos, gregos, judeus, mouros, árabes...

As aproximações mais concretas desta gênese, feitas pelos investigadores flamencos, são relacionadas à miscigenação cultural do povo cigano na Espanha, em especial na região da Andaluzia, devido ao seu frequente aparecimento nas fontes primitivas relacionadas ao flamenco, que serão discutidas adiante.⁵ A chegada do povo cigano à Espanha data do Séc. XV, inicialmente calma, mas que a partir da posse do trono de Castela e Aragón pelos Reis Católicos, Isabel e Fernando, foi marcada por diversas formas de perseguição, através de decretos de cunhos variados.⁶ Estigmatizados ou conhecidos por terem características marcantes; serem festivos, aventureiros, nômades, conviverem e frequentarem os mesmos espaços da classe proletária, por muitos considerados perigosos, mentirosos, praticantes do misticismo e ladrões. Obtiveram uma maior identificação com a região andaluza, por terem sido mais bem recebidos pelos governantes, encontrarem clima e geografia favoráveis e por apresentar características semelhantes ao proletariado andaluz.⁷ Alguns *cantes*, como os *matinetes*, *carceleras* ou as *trilleras*, que são classificados como *tonás*, ilustram a experiência do povo cigano nas regiões andaluzas, as prisões, os trabalhos nas minas e as peregrinações. Importante citar que é comum nos diversos artigos e obras sobre a origem do flamenco, ou que tratem do desenvolvimento histórico deste, encontrar informações sobre uma disputa local da sua origem entre ciganos e *payos*, que serão exemplificadas no decorrer deste texto.

Mas hoje em dia, a conclusão mais aceita entre os investigadores é de que o flamenco era uma arte praticada por profissionais, e também não profissionais, desde seu principio. O folclore cultural espanhol andaluz, já misturado a muitas outras formas culturais, com a chegada dos ciganos sofre uma nova releitura, e desta nasceu o flamenco, de técnica e

⁴ HERNANDÉZ, José Matinez. *Otra mirada sobre el flamenco*. Em: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. n. 520, p. 112

⁵ THIEL-CRAMÉR B. (*Flamenco: su historia y evolución hasta nuestros días*, Remark AB, Suecia, 1991, p. 26, apud, Eva Ösp Ögmundsdótti. *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*, 2010, p. 13)

⁶ HERNANDÉZ, José Matinez. op. cit., 2006, p. 3

⁷ THIEL-CRAMÉR B. (op. cit, p. 26, apud, Eva Ösp Ögmundsdótti, op. cit, p. 10)

dificuldade apurada, executado por artistas andaluzes, espanhóis, ciganos e mais tarde por artistas de todo o mundo.⁸

1.1 A Etapa Primitiva

As informações quanto à origem do flamenco, que datam de antes de 1860, são apontadas como confusas e mal formuladas pelos próprios pesquisadores. HERNANDEZ (2006)⁹ cita que a dificuldade em definir cientificamente tudo relacionado ao flamenco, neste primeiro momento, sucede da mais antiga documentação datar de uma fase na qual este já se encontrara em formação avançada, sendo escrita por leigos, já que aqueles que praticavam o flamenco eram na sua maioria iletrados, e passavam os seus conhecimentos por via oral. Já NUÑES (2013)¹⁰, entende que com o advento de acervos digitais, e com novas informações descobertas pelos investigadores, é possível traçar uma nova periodização temporal do gênero flamenco. NUÑES, STEINGRESS¹¹, VERGILLOS¹² entre outros pesquisadores irão temporalizar a formação do flamenco como a arte que conhecemos hoje no período dos cafés cantantes, ou Edad de Oro.

Os primeiros interessados por registrar esta arte, no geral, eram estrangeiros europeus que tinham pouco conhecimento sobre o tema, viajantes, que em suas rotas passavam pelas cidades, principalmente, de Sevilla, Granada e Córdoba. NOTÁRIO (1999), que faz parte do departamento de documentação do Centro Andaluz de Documentación do Flamenco, demonstra alguns registros que tais estrangeiros faziam:

“As bailarinas andaluzas se sobrepõem a nossas bailarinas de ópera e a todos da mesma classe que se encontram em todos os teatros de quase todos os países da Europa. Têm uma liberdade de movimentos e um abandono no corpo que não se encontra em nenhum lugar. Nota-se que dançam para si mesmas, por prazer, e os movimentos de seus braços e o abanar têm outro caráter que os movimentos rígidos, acompanhados e, por assim dizer, geométricos das figuras principais e do acompanhamento dos corpos da dança parisiense [...]”(Barón Ch. Davillier: Viaje por España, 1874, apud, NOTÁRIO. Documentacion sobre el flamenco, 1999.)¹³

⁸ NUÑES, Faustino. *FER. Capítulo I. Curso Progresivo Comprende el Flamenco*. Link do Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QYcGut0syTE&list=PLyKtMQZKsB737kPz6-UIRI2yTrvvtiMHf>

⁹ HERNÁNDEZ, José Martínez, op. cit, p. 1

¹⁰ NUÑES, Faustino. *FER Capítulo I "Periodización de la historia del flamenco"* Faustino Núñez, 2013. Link do Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5LwFPyELhe4&list=PLyKtMQZKsB737kPz6-UIRI2yTrvvtiMHf&index=11>

¹¹ STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Editorial Signatura. 2005.

¹² VERGILLOS GÓMEZ, J. Conocer el flamenco: sus estilos y su historia, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002. p. 81

¹³ “Las bailarinas andaluzas aventajan a nuestras bailarinas de ópera y a todos de la misma clase que se ven en todos los teatros de casi todos los países de Europa. Tienen una libertad de movimientos y un abandono en el cuerpo que no se encuentra en ninguna parte. Se ve que bailan para si mismas, por placer, y los movimientos

Tais documentações datam do final do Séc. XVIII e início do Séc. XIX, considerada uma etapa primitiva do flamenco, na qual aparecem seus primeiros registros, mas de grande importância histórica, devido à lembrança dos ambientes, vestuários, canções e praticantes, que estavam envolvidos. Chama a atenção os escritos - que são produzidos durante esta fase primitiva – de Serafín Estébanes Calderón, apresentados na obra “Escenas Andaluzas”, publicada em 1847, no capítulo intitulado “Un baile en Triana”.¹⁴

HERNANDEZ fala sobre a existência de uma etapa pré-flamenca, anterior a 1765, na qual formas artísticas se desenvolveram naquilo que veio a ser o flamenco, mas a localização desta etapa não é um consenso. NUÑES também menciona a existência desta etapa pré-flamenca, mas data ela de 1749 a 1812, tendo como primeiro registro da palavra flamenco relacionada a música em um periódico de época, em Madri, datado de 1847. Estas delimitações iniciais são importantes para a interpretação do desenvolvimento do gênero flamenco, pois são informações que serão utilizadas no processo histórico por seus sujeitos, que irão influenciar em maneiras específicas de se estudar e praticar o flamenco.

O flamenco em seu estado de formação, ainda muito indefinido, era produzido pelo *cante*, *baile* e o *toque*, seus elementos primordiais. O improviso era também característica fundamental, visto que as apresentações não eram coreografadas e nem ensaiadas pelos músicos. Existiam então os *palos*, que eram seguidos pelos três elementos citados anteriormente. Neste momento não se tinha uma crítica estética profunda, a sua prática cultural era baseada na mistura dos elementos culturais efervescentes.

Nesta etapa primitiva, que vai de 1765-1860 aproximadamente, o *baile* flamenco ainda era muito pouco distinto, por isso chamado de pré-flamenco, era praticado dentro de tabernas, no interior das casas, salões e festas noturnas, nas quais convidados e admiradores não pagavam a entrada. O *baile* podia acontecer em duplas (La Perla y el Jerezano)¹⁵, em estilos folclóricos (*bolero*), americanos (*tango*), romances, entre outros; o que caracteriza o seu aspecto ainda em transformação.¹⁶ O violão, que é o instrumento tradicional de

de sus brazos y el meneo tienen otro carácter que los movimientos rígidos, acompasados y, por así decir, geométricos de las figuras principales o del acompañamiento de los cuerpos de baile parisien [...]” (Barón Ch. Davillier: Viaje por España, 1874, apud, NOTÁRIO. Documentación sobre el flamenco, 1999.)

¹⁴ NOTARIO, Ana M^a Tenorio. *La Documentación sobre el Flamenco (I)*. Revista Alboreá, 1 de junio, 1999. Disponível em: <http://flun.cica.es/revista-alborea/n002/salida06.html>.

¹⁵ CALDERÓN, Serafín Estébanes. *Escenas Andaluzas*. Biblioteca Virtual Universal. 2003. “Asamblea general”.

¹⁶ VERGILLOS GÓMEZ, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002, p. 84 – 85.

acompanhamento harmônico, melódico e rítmico, que irá definir estruturalmente o flamenco junto ao cante, não havia sido introduzido completamente, apesar de se ter registros de violonistas como Julián Arcas (1832-1882), guitarrista clássico espanhol, nascido em Málaga, que irá influenciar outros guitarristas de todas as próximas fases, por ter em algumas de suas peças a introdução das técnicas clássicas na guitarra flamenca, esta que será melhor desenvolvida na fase da Edad de Oro (GÓMEZ, Vergillos J., 2002, p. 83) – (CARBAJO, Francisco Gutiérrez, 1993, p. 113). Estes violonistas compunham em estilos que viram a formar o flamenco, como: *seguiriyas*, *malagueñas* e *soleares*. Ainda muito atrelado ao folclore andaluz, o *toque* poderia ser executado por vihuelas, bandolins e pandeiros, instrumentos de cordas e percussivos muito populares no séc. XVI, na região da Europa. O *cante* poderia ser interpretado sem nenhum acompanhamento, e seus principais *palos*, seriam: as *tonás*, *siguiriyas*, *soleares* e os romances folclóricos. De acordo com VERGILLOS¹⁷, o romance, caracterizado por versos de estrutura e rimas definidas, fez parte muito presente da cultura folclórica ibérica, sempre interpretado musicalmente sem acompanhamento, tendo sido a base para a estruturação dos *cantes* primitivos flamencos vinculados ao cotidiano cigano das *tonás* e *seguiriyas*, que a partir daí irão traçar um novo modelo de *cante*.

1.2 A Edad de Oro (Idade de Ouro)

A próxima fase reconhecida pelos investigadores é chamada de “Edad de Oro” (Idade de Ouro) ou Clássica, responsável por muitas das características que encontramos no flamenco hoje em dia. Temos então o surgimento: das Academias, os Cafés Cantantes, os escritos antiflamenquistas e da profissionalização e desenvolvimento dos *bailaores*, *tocaors* e *cantaors*. Neste período datado de 1860 a 1920, as academias de dança começam a incorporar o flamenco, que irá utilizar da dança folclórica, como o bolero, para compor seu estilo artístico. Entre os pioneiros, o *salón* de Manuel y Don Miguel de la Barrera¹⁸, que data antes dos primeiros cafés cantantes, tendo registros de 1840.¹⁹ A academia, além de ser um local de ensino também era um espaço de apresentação das performances, o *baile* passava a

¹⁷ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 18.

¹⁸ CARBAJO, Francisco Gutiérrez. op. cit. p. 112

¹⁹ BLAS VEGA, J. (*Los cafés cantante de Sevilla*. Madrid: Cinterco. 1987, apud, DOÑA, Lidia Atencia. Desarrollo Historico y Evolutivo del Baile Flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias em el baile flamenco. Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”, nº 12, diciembre 2015, ISSN 1989-6042. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. p. 142. Disponível pelo link: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/229491/189221>)

ser elemento principal, e o acompanhamento ficava a cargo do *cante* e do *toque*, estes que com o tempo novamente vão trocando de papel, tendo o *cante* ganhado autonomia.²⁰

Influenciados pela demanda, principalmente dos estrangeiros, de um espetáculo essencialmente nacional, produzido pelas academias até o momento²¹, os Cafés Cantantes com apresentações flamencas irão aparecer por volta de 1866-1870, tendo seu auge nos anos oitenta. Os primeiros Cafés Cantantes que apareceram na imprensa sevilhana datam de 1853, eles eram baseados nos modelos parisienses, chamados de cafés concerto, porém suas apresentações não tinham a ver com o flamenco ou com o folclore nacional, e nem todos passaram a ter.²²

Inicialmente, o flamenco não era o único tipo de espetáculo destes locais, nem o principal, atrações como o teatro, o circo, as projeções de cinema mudo, também estavam presentes.²³ A partir de 1880 aparecem os Cafés Cantantes que tem o predomínio flamenco, entre eles há que se destacar dois cafés em específico, o Café de Silverio e de Borbolla.²⁴ Silverio Franconetti, nascido em Sevilha, é considerado não somente um aficionado flamenco, que projetava esta arte para fora através dos cafés cantantes, mas também um grande *cantaor*, que traz ao *cante* uma independência e um desenvolvimento profissional estilístico, junto a tantos outros *cantaors* importantes da época.²⁵

“Durante este período se clareiam outros estilos (siguiriyas, soleares,...), nascem outros (a flamenquização do fandango e de seus derivados tem de se datar desta época, assim como os cantes de origem americano) e desaparecem e caem em desuso outros [...]. A maioria dos estilos dos diferentes cantes que hoje se conhecem se criam e delimitam então: os de Silverio, El Mellizo, La Pañaranda, Curro Durse[...]” (Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 86)²⁶

É neste momento que é cunhada a expressão que se refere ao *cante* étnico flamenco, *cante jondo*, ao *cante* de acompanhamento, *cante atrás*, e o *cante* de protagonismo, *cante*

²⁰ GAMBOA, J. M. (Una historia del flamenco. Madrid: Espasa Calpe. 2005, apud, DOÑA, Lidia Atencia. loc. cit.)

²¹ DOÑA, Lidia Atencia. op. cit. p. 144.

²² CARBAJO, Francisco Gutiérrez. op. cit. p. 113.

²³ DOÑA, Lidia Atencia. loc. cit.

²⁴ CARBAJO, Francisco Gutiérrez. loc. cit.

²⁵ *Recordando a Silverio Franconetti*. Editora Foro Cultural Flamenco “Morón 2004”. Revista Flamenca “a compás...”, julho de 2007, nº1. p. 137 – 140. Disponível pelo link: http://flun.cica.es/bdrevistas/repositorioPaginas/A_COMPAS/n1/137.pdf

²⁶ “Durante este período se clarifican estilos (siguiriyas, soleares, ...), nacen otros (la flamenquización del fandango y de sus derivados hay que datarla en esta época, así como los cantes de origen americano) y desaparecen y caen en desuso otros [...]. La mayoría de los estilos de los diferentes cantes que hoy se conocen se crean y delimitan entonces: los de Silverio, El Mellizo, La Pañaranda, Curro Durse[...]” (Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 86).

adelante.²⁷ Outro tipo de cante que a partir deste momento tem grande influência sobre o flamenco, assim como o folclore andaluz, é o *cante de ida y de vuelta*, expressão utilizada para designar os estilos musicais trazidos das Américas.

O cenário do Café Cantante comportava um piso de madeira, feito para as apresentações do *zapateado*, dança que como tantas outras têm sua técnica intensificada. O *zapateado* era mais comum entre os homens, que se moviam pouco pelo palco, prezando pela postura e estética, enquanto as mulheres, em outros estilos, utilizavam mais dos braços, da cabeça e do quadril.²⁸ Hoje em dia esta divisão já não é seguida, muitas mulheres fazem o *zapateado* assim como os homens se movimentam mais pelo palco utilizando do corpo por inteiro.²⁹ Ao figurino foram adicionados novos elementos, principalmente nos femininos, como a *bata de cola*, *mantón* e o *sombrero*.³⁰ Entre os estilos, VERGILLOS cita:

“Entre os novos bailes se destaca o tango [...]. Outros bailes novos são as cantiñas, as alegrías, os caracoles, os de origem cantábrico como o garrotín e a farruca e os de origem americano como a guajira e a milonga[...] o estilo de baile por soleá evolui até sua forma atual (flamenca) nesta época. [...] A ele temos de somar os bailes próprios da zambras [...].”(Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 88)³¹

O *toque* da guitarra flamenca ganhava seus moldes através dos *rasgueados* e das *falsetas*, que se alternavam no acompanhamento do *cante* e do *baile*. Importantes guitarristas como, José Patiño Gonzales (1829-1902), nascido em Cádiz, que incorporou à estrutura do acompanhamento o *toque por abajo*, e Paquirri El Guanté³², que nasceu em Cadiz, não se sabe exatamente sua data de nascimento nem de falecimento, e as maiores aproximações dizem que viveu durante o séc.XIX até princípios do séc. XX. Além de guitarrista era *bailaor* e *cantaor* flamenco, tendo ganhado maior fama com seus *cantes por soleá*. Estes dois artistas introduzem a *cejilla*, um acessório musical, muito utilizado no violão para a modificação da

²⁷ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 86.

²⁸ DOÑA, Lidia Atencia. op. cit. p. 145.

²⁹ CRUCES ROLDÁN (*Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2003, p. 176., apud, Eva Ösp Ögmundsdótti, op. cit, p. 68).

³⁰ DOÑA, Lidia Atencia. loc. cit.

³¹ “Entre los nuevos bailes destaca el tango [...]. Otros bailes nuevos son las cantiñas, las alegrías, los caracoles, los de origen cantábrico como el garrotín y la farruca y los de origen americano como la guajira y la milonga [...] el estilo de baile por soleá evoluciona hasta su forma actual (flamenca) en esta época. [...] A ello hemos de sumar los bailes propios de la zambras [...].”(Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 88

³² Nasceu em Cadiz, não se sabe exatamente sua data de nascimento nem de falecimento, as maiores aproximações dizem que viveu durante o séc.XIX até princípios do séc. XX. Era guitarrista, *bailaor* e *cantaor* flamenco, tendo ganho maior fama com seus *cantes por soleá*. Disponível em: <http://www.andalucia.org/es/flamenco/artistas/paquirri-el-guante/>

tonalidade, sem que se precise modificar o desenho dos acordes, ou como conhecemos hoje, o capotraste, para conseguir adequar o tom à voz do *cantaor*.³³

Desde o princípio existiram profissionais, artistas, bailarinos e músicos que se dedicavam aos estilos que viriam a compor o flamenco, mas a fase do Café Cantante propõe uma rotina de apresentações, um local fixo de público, com a monetização do espetáculo. Aqueles que antes se dedicavam esporadicamente a prática, agora tinham um compromisso de cumprir a rotina de apresentações.³⁴

Apesar de ser conhecido por trazer o flamenco aos olhos de pessoas de todo o mundo, o Café Cantante foi marcado por muitos como um lugar de mal feitores, de violência, jogos proibidos e luxúria, e assim por muitas vezes foi apresentado na imprensa sevilhana. Escritores, principalmente os denominados da geração de 1898, como Eugênio Noel lançavam as suas críticas ao baile flamenco nos Cafés Cantantes.³⁵ CARBAJO, ao citar o estudo de José Ortiz, menciona que a maioria das matérias de imprensa eram de cunho negativo, em tom de perseguição, e que apesar de haverem seus registros positivos, eram poucos.³⁶ Já o literário e poeta, JIMÉNEZ, analisa que havia mais aspectos positivos que negativos no campo da literatura.³⁷

Fica marcado o registro de CARBAJO, através da leitura da obra de ORTIZ NUEVO, de uma notícia publicada pelo tabloide El Progreso, no dia 14 de agosto de 1885, sobre o assassinato do *cantaor* El Canário. Junto à manchete que incitava a repressão aos estabelecimentos flamencos: “¿Que os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espetáculos proporciona?”, aparecia sua foto, estirado no chão, com as marcas de sangue.³⁸

1.3 A Ópera Flamenca

Com a queda de popularidade dos cafés-cantantes surgem novos locais, com outras dinâmicas de apresentação. Os investigadores flamencos irão dividir este período de tempo

³³ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 87.

³⁴ THIEL-CRAMÉR B. (op. cit, p. 79–82-83, apud, Eva Ösp Ögmundsdótti, op. cit, p. 13-14).

³⁵ NOTARIO, Ana M^a Tenorio. *La Documentacion sobre el Flamenco (I)*. Revista Alboreá, nº2, 1 de junio, 1999.

³⁶ ORTIZ NUEVO, José Luis. *(Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa Sevillana del siglo XIX*. Sevilla. Ediciones El Carro de la Nieve, 1990, apud, CARBAJO, Francisco Gutiérrez. op. cit. p. 114)

³⁷ JIMÉNEZ, José Cenizo. *Los Escritores y el Baile Flamenco*. Revista Alboreá, nº 6 e 7, 10 de outubro, 2000. Disponível em: http://flun.cica.es/revista-alborea/n006_7/salida04.html.

³⁸ ORTIZ NUEVO, José Luis. (op.cit., apud, CARBAJO, Francisco Gutiérrez. loc. cit.).

que vai de 1920 até 1950, em uma série de etapas, e algumas irão coexistir na passagem do tempo: O Teatro e a Ópera Flamenca, o Concurso de Cante Jondo de Granada em 1922, Guerra Civil Espanhola e Franquismo. A duração deste período, chamado de Ópera Flamenca, não é unânime, irá variar com o foco dado pelo autor aos elementos a serem discutidos relacionados ao flamenco: situação política, difusão popular, credibilidade intelectual ou musical. (GÓMEZ, Vergillos J., 2002. p. 91) irá localizar a data entre os anos 1920 e 1960. E (HERNANDÉZ, José Martinez, op. cit. p. 8-9) irá colocar antes da etapa da ópera flamenca, uma etapa de transição, e datará a fase de 1920 a 1955. Eu escolho datar de 1920 a 1950, pois nos anos 50 irão começar a despontar os *tablaos*, além de que o regime Franquista já havia começado, e muitas mudanças estavam ocorrendo culturalmente. Outro destaque é que alguns autores irão chamar atenção de que o flamenco, ou o flamenco primitivo já poderia ter estado em espetáculos de teatro antes, mas é um estudo ainda muito pouco aprofundado.³⁹

Em 1915 ocorre o primeiro espetáculo flamenco, no Teatro de Lara de Madrid, chamado “Amor Brujo. Gitanería en dos cuadros”, obra escrita por Pastora Impero (1889-1979), nascida em Sevilla, e tendo falecido em Madri, foi reconhecida como *bailaora* e *cantaora*, encenou o papel principal da peça; e música por Manuel de Falla, músico e compositor espanhol, reconhecido por suas composições de cunho folclórico e nacional espanhol.⁴⁰ Estes espetáculos flamencos, chamados “operismos” ou Óperas Flamencas, trouxeram novas dinâmicas à apresentação e execução dos elementos do *cante*, *baile* y *toque*. Muito apesar de não terem nada de semelhante às óperas feitas no resto da Europa, levavam este nome para pagar menos impostos.⁴¹

O *baile* passava por uma de suas maiores transformações. Este que sempre se caracterizou pelo improviso e pela individualidade, acompanhado do *toque* e do *cante*, ganhava a sua versão coreografada e coletiva; era o início do que seria o *ballet flamenco*, inspirado nos movimentos e técnicas da escola clássica. Estilo que caminha lado a lado até os dias de hoje junto ao *baile flamenco tradicional*, improvisado. Existiam outras preocupações as quais o *baile* tinha de se adaptar neste novo cenário, literalmente, pois agora entrava todo um pensamento para sua ambientação, com luzes e tudo aquilo que envolvia a cenografia.⁴² No que concerne ao seu repertório, muitos dos *palos* que se dançam hoje são definidos -

³⁹ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 84.

⁴⁰ GAMBOA, J. M. (*Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe. 2005, apud, DOÑA, Lidia Atencia. op. cit. p. 146).

⁴¹ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 90.

⁴² DOÑA, Lidia Atencia. op. cit. p. 146-148.

alguns deles, que antes eram executados somente junto ao *cante*, passam a ter uma versão para a dança.⁴³

O *toque* seria então substituído pelo conjunto de orquestra, com a inclusão de novos instrumentos.⁴⁴ Isso não significa o desaparecimento do violão, ele somente ganha novos contornos, o que os autores chamam de *deshierarquização* da guitarra flamenca. Na prática a guitarra sempre fez parte do acompanhamento do *cante* e do *baile*, porém neste momento composições que privilegiam apresentações solo, e também novas técnicas inspiradas no violão clássico são incorporadas, como: o *picado*, *tremolo*, *arpejos*...⁴⁵

No *cante* os mais populares se encontravam entre os de *levante*, *fandangos*, *fandangillos* e os de *ida y vuelta*. Também mencionado por VERJILLOS, o *cante de cración*, no qual se misturavam diferentes estilos. Já o *cante jondo*, que remete aos *palos* mais primitivos ou originários, como a *siguiriya* e as *soleares*, não era bem recebido por grande parte do público.⁴⁶

Estas grandes mudanças no estilo e na dinâmica de apresentação do flamenco geraram contrapontos dentro do círculo de alguns intelectuais e praticantes.

“Contudo em perspectiva temos de considerar o período compreendido entre os anos 20 e 60, a margem de certos fenômenos de massas, como um dos mais frutíferos da história do flamenco. A postura dos flamencólogos, resumida nas críticas de Gonzales Climent, se produz em um momento (1955) em que se pretende, por parte de alguns intelectuais, uma volta aos valores tidos por mais primitivos e básicos do flamenco [...]. Desta maneira muitos dos aspectos negativos que assinala Gonzáles Climent, talvez devamos julgá-los, hoje em dia, de maneira diferente.” (Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 91)⁴⁷

VERJILLOS acredita que apesar da fase conter seus pontos negativos, com a informação que se tem sobre a história do flamenco hoje em dia, talvez se devesse fazer outro tipo de valorização da época.

⁴³ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 93.

⁴⁴ DOÑA, Lidia Atencia. op. cit. 146.

⁴⁵ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 92.

⁴⁶ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 91-92.

⁴⁷ “Sin embargo con algo de perspectiva hemos de considerar al período comprendido entre los años 20 y 60, al margen de ciertos fenómenos de masas, como uno de los más fructíferos de la historia del flamenco. La postura de los flamencólogos, resumida en las críticas de Gonzales Climent, se produce en un momento (1955) en que se pretende, por parte de algunos intelectuales, una vuelta a los valores tenidos por más primitivos y básicos del flamenco [...]. De hecho muchos de los aspectos negativos que señala González Climent quizá debamos juzgarlos hoy de diferente manera.” (Vergillos Gómez, J. *Conocer el flamenco: sus estilos y su historia*, 2002, p. 91)

Por exemplo, López Ruiz⁴⁸ menciona a perda da essência do *cante* autêntico, trocado pelos *fandangos* que seria um tipo de *cante* superficial. E STEINGRESS (1993)⁴⁹, que relaciona os *fandangos* e demais estilos do “operismo” a uma demanda chauvinista e provincial, dirigida pelos interesses econômicos. Isto por que os autores identificam a ópera flamenca como parte de um movimento cultural nacional, em busca de uma homogeneização identitária, que se utilizaria então de um dos estilos flamencos de forma publicitária e comercial, principalmente a partir do período franquista, contrariando a visão artística de seus praticantes, e principalmente daqueles que já possuíam também visão mais fechada, com aceitação somente aos *palos* mais antigos, ou ciganos, nos quais o *fandango* não se encaixava por ter origem folclórica andaluza, e também por não se ter conhecimento do seu papel originário, com influência em diversos outros estilos.

Sobre a deshierarquização do *toque*, alguns autores irão criticar o “virtuosismo” em excesso, como GRANDE (1990)⁵⁰, que ao escrever sobre o poeta Federico García Lorca (1898-1936) - famoso dramaturgo, romancista espanhol, que nasceu e faleceu em Granada. Aficionado pesquisador do *cante jondo*, escreveu poesias que serviram de documento de pesquisa para a investigação contemporânea do flamenco, como por exemplo: o “Romancero Gitano” (1928) e o “Poema del cante jondo” (1921) (PALMERAL, Ramon Fernandez, 2016, p. 17-25) – e ao analisar parte de seus escritos, encontra trechos em que Lorca cita:

“[...]este virá a cantar também e nasce a falseta, que é comentário das cordas, às vezes de uma extrema beleza quando sincero, mas em muitas ocasiões é falso, tonto e cheio de italianismos sem sentido quando está expressado por um desses “virtuosos” que acompanham aos *fandanguillos* nestes espetáculos lamentáveis que se chamam ópera flamenca[...]”. (LORCA, Federico Garcia apud GRANDE, Felix. Garcia Lorca y el flamenco. Cuadernos Hispanoamericanos. n. 479 (mayo 1990), p. 57-58)⁵¹

E como podemos ver, não é uma critica necessariamente as falsetas utilizadas no violão, mas a sua utilização em excesso, que viria a prejudicar a apresentação como um todo.

⁴⁸ LÓPEZ RUIZ, L. (*Guía del flamenco*, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p.19, apud Eva Ösp Ögmundsdótti, 2010, p.16)

⁴⁹ STEINGRESS, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Editorial Signatura. 2005. p.44-51.

⁵⁰ GRANDE, Felix. *García Lorca y el flamenco*. Cuadernos Hispanoamericanos. n. 479 (mayo 1990). P. 49-68

⁵¹ “[...]este ha de cantar también y nace la falseta, que es comentario de las cuerdas, a veces de una extremada belleza cuando es sincero, pero en muchas ocasiones es falso, tonto y lleno de italianismos sin sentido cuando está expressado por uno de esos “virtuosos” que acompañan a los *fandanguillos* en estes espetáculos lamentables que se llaman ópera flamenca[...]”. (LORCA, Federico Garcia apud GRANDE, Felix. Garcia Lorca y el flamenco. Cuadernos Hispanoamericanos. n. 479 (mayo 1990), p. 57-58)

Aos embates relacionados ao *baile* estão duas correntes que já citamos. A existência daquilo que viria ser um flamenco estilizado, que teve início junto ao *ballet flamenco*, em contra ponto a um flamenco puro, que tinha um maior envolvimento por parte dos ciganos.⁵²

Destes aspectos VERJILLOS propõe um novo tipo de valorização, pois apesar dos pontos negativos citados terem seus fundamentos, artistas de grande nível se apresentavam nas óperas, e a depreciação do seu fazer artístico nega o desenvolvimento que o flamenco teve junto a eles. E sob este ponto de vista, o Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 representaria o fracasso da tentativa de se retomar os *cantes* primitivos.⁵³

O Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922 foi concebido por Manuel de Falla, músico e compositor, e por Federico Garcia Lorca, poeta e dramaturgo. Seu objetivo era retomar o *cante jondo*, em contra partida aos modelos de canto das óperas flamencas. Muitos artistas apoiaram o evento, mas houve quem se opusesse a ideia, principalmente quando se definiu para o funcionamento do concurso a exclusão de todos os profissionais maiores de 21 anos de idade. Esta definição retirou do evento grandes artistas flamencos, que eram aqueles que tinham o conhecimento necessário para interpretar os *palos* primitivos. Como resultado, o evento revelou o *cantaor* Manolo Caracol⁵⁴, ainda com 12 anos de idade, além de ter servido de inspiração para outros concursos, em outros locais. Apesar de gerar o interesse por parte dos intelectuais e dos artistas sobre o *cante jondo*, não atingiu o objetivo de torná-lo popular entre a população em geral.⁵⁵

1.4 O Nacional Flamenquismo

O gênero da ópera flamenca teve seu auge durante a ditadura de Francisco Franco, após a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), duas épocas nas quais muitos artistas foram perseguidos, entre eles podemos citar o assassinato de Federico Garcia Lorca em 1936.⁵⁶ A popularidade deste estilo artístico se deve, também, a sua utilização, por parte das instituições do governo, como uma representação de identidade nacional. Este período é chamado por

⁵² VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. 93.

⁵³ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. 91.

⁵⁴ Cantaor, nasceu em 1909 na cidade de Sevilla, Espanha, tendo falecido em 1973 na cidade de Madri. Depois de ganhar o Concurso de Cante Jondo de Granada, ainda muito jovem, prosseguiu em uma carreira muito reconhecida entre os artistas flamencos. Disponível pelo link: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores59.html>.

⁵⁵ PALMERAL, Ramon Fernandez. loc. cit.

⁵⁶ FERREIRA, Tânia. *Dança flamenca: expressividade e cotidiano*. Ed. Mackenzie, 2007.

alguns pesquisadores de Nacional Flamenquismo, no qual, controle político, identidade nacional e arte se relacionam, na tentativa de gerar uma unidade nacional interna, e uma imagem externa atrativa ao turismo, se utilizando da arte flamenca, entre outras atrações, como as touradas. O desenvolvimento dessa política educacional e propagandística, baseada nos elementos fascistas do governo de Franco é expandido aos anos 40 e 50 quando aparecem os primeiros tablaos, os festivais financiados pelo governo e ao início daquilo que os autores flamencos chamam de renascimento, período que pode ser datado entre 1950-1985.⁵⁷

GOLDBACH (2014), ao estudar o fenômeno da censura no período franquista, principalmente ao que se concerne ao flamenco, sinaliza como o governo, através da ferramenta de manipulação propagandística e cultural, motiva a vinda de tantos turistas, a partir de 1950, em busca de apresentações flamencas, e propicia um retorno à valorização dos antigos *palos*, caracterizados também pelo *cante jondo*.

Inicialmente aos cuidados do grupo “Sección Feminina”, vinculado à Falange, a censura relacionada à dança, teatro e filmes, era regulada pelo Departamento de Educação Popular, sob a jurisdição do Ministério da Educação. Podendo então ser a cultura claramente vinculada a uma forma de educação nacional, que agora sofreria os recortes desejados, sob um critério xenófobo e ultranacionalista. Esta estruturação se manteve de 1937 até 1942. De acordo com a autora, inicialmente não se tinham muitas menções a dança ou ao flamenco nos documentos oficiais do departamento que fossem vinculados à censura⁵⁸, devido às letras dos *palos* flamencos não serem em sua maioria escritas, surgirem dos improvisos, e terem sempre novas palavras e simbolismos sendo criados, e também às Óperas Flamencas serem vinculadas ao folclore nacional, sendo colocadas hierarquicamente acima de outras apresentações de espetáculo estrangeiras, que necessitavam de um cuidado muito maior com o órgão regulador da censura, principalmente as comédias musicais. Obviamente isto não nega que a censura ou a violência do regime chegasse aos artistas ou as apresentações flamencas.⁵⁹ O bairro de Triana em Sevilla, conhecido por ter muitas habitações da classe trabalhadora andaluza e também de ciganos, foi dominado facilmente pelas forças franquistas, e seus moradores sofreram diversas violências e abusos por parte da sua força militar: tortura, decapitações, fuzilamento, estupros...

⁵⁷ GOLDBACH, Theresa. *FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO*, 2014. The University of New Mexico Albuquerque, New Mexico. Maio de 2014. Disponível pelo link: <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/24252/THESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁵⁸ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 19-20.

⁵⁹ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 24, 25 e 28.

A partir de 1943-1945, a composição do partido franquista torna mais nítida a busca de apoio externo, devido a eminente derrota dos seus aliados do Eixo (Itália e Alemanha). Burocratas de associação católica assumem uma posição de maior importância, porém é importante frisar que já compunham o partido desde seu princípio. A exposição de sua relação com o Vaticano e com a religião católica tinha o objetivo de melhorar as suas relações externas com os países democráticos. Consequentemente o regime de censura, que era regido pelos valores xenófobos e nacionalistas da Falange, internalizava os valores de comportamento moral da igreja católica, representada majoritariamente pela “Opus Dei”.⁶⁰

“Em vez disso, relatórios de todas as províncias chegavam uma vez a cada um quarto do ano e foram divididos em três seções por gênero: Shows Teatrais, Shows de Variedades, e Filmes (por registros em (3)49.1 21/2341, 21/2003, e 21/2334 datado 1948-1951). Escola bolera e zarzuela vieram sob a classificação de “Shows Teatrais” enquanto as performances do flamenco normalmente caíam na categoria de “Shows de Variedades”, a menos que seja realizado em um programa misto com o Clássico Espanhol e outros estilos hispânicos (veja mais em ballet español no Capítulo 3).” (GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.30.)⁶¹

Com o tempo as terminologias flamencas que nomeavam os artistas e os estilos flamencos foram sendo aderidas aos relatórios de censura, gerando uma diferenciação dos outros espetáculos de variedades, principalmente a nomenclatura do *cante jondo* e *baile jondo*, sendo utilizada diferentemente do seu sentido original, ou até mesmo em apresentações que não continham o seu estilo musical. Esta nomenclatura flamenca, junto ao modo particular de se executar o *cante*, dificultava o trabalho dos inspetores de identificar elementos indesejáveis. Em certos casos analisados por GOLDBACH, se leva a acreditar que era benéfico levar a categorização de uma apresentação flamenca por não passar por um olhar tão rigoroso, sendo colocado como parte da cultura espanhola.⁶²

Outras performances contidas nos “Shows de Variedade” apresentavam ritmos latinos, muitas vezes alternados a estilos populares espanhóis, mas estas sofreriam de um rigor maior quanto aos critérios do regime, representado pelos inspetores.

“Este artista, sendo do tipo familiar com a sanção, foi avisado para mudar o seu repertório de danças exóticas, para uma das danças clássicas, um tipo que ela também interpreta, [ela] respondeu que tinha de fazer três entradas e

⁶⁰ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 29.

⁶¹ “Instead reports from all provinces arrived once per annual quarter and were divided into three sections by genre: Theatrical Shows, Variety Shows, and Films (per records in (3)49.1 21/2341, 21/2003, and 21/2334 dated 1948-1951). Escuela bolera and zarzuela came under the heading of “Theatrical Shows” while flamenco performances usually fell into the category of “Variety Shows” unless performed in a mixed program with Spanish Classical and other Spanish forms (see more on ballet español in Chapter 3).” (GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.30.).

⁶² GOLDBACH, Theresa. op.cit. p.30-31.

que ela só tinha um numero clássico (21/2341)". (Manuel Sanz. Jefe Nacional del Departamento de Teatro. 1951)⁶³

No trecho acima, a autora apresenta a visão de um inspetor da censura sobre um show de variedade, e seus conceitos sobre o que foi apresentado, podendo ser interpretado vinculando “exotic dances” às danças não espanholas, e “classical dances” ao ballet clássico Frances e Russo. Ou seja, sua preocupação moral não era vinculada a sexualização do corpo, mas a entrada de elementos não espanhóis ou não clássicos à cultura popular espanhola.

É neste contexto, após Segunda Guerra Mundial, que em 1950 o turismo espanhol cresce, e com a entrada de turistas a vinda de muitas outras culturas. O dinheiro que era gasto em policiamento cultural interno agora era revertido em marketing externo, com o objetivo de propagar a imagem de uma Espanha próspera, diferente de uma realidade economicamente sufocante. O slogan utilizado se chamava “España es diferente”, e a imagem de dançarinos e dançarinas flamencas eram vastamente utilizados nos cartazes. Nos registros oficiais consta que em 1951 o regime de Franco elevou o Departamento de Turismo e Informação para o nível de gabinete, como forma de conferir maior importância ao setor. Não somente a aceitação dos países democráticos era notável, como também era evidente o interesse externo pelo ganho financeiro por trás das campanhas publicitárias.⁶⁴

1.5 O Renascimento ou Revalorização

Os tablaos nasciam neste momento, com raízes no antigo café cantante, eram procurados principalmente por estrangeiros e espanhóis de alta classe. Regulados de forma similar aos teatros de ópera flamencos, mas com menor presença de inspetores, se levava diretamente em conta os interesses turísticos quando em conflito com a moralidade nacional.⁶⁵

O tablao foi, e ainda é, o “termômetro do artista flamenco” (FERNANDEZ, Pedro, 2017)⁶⁶. Apesar de ser procurado como um programa turístico por grande parte de seu público, também devido à lacuna deixada pelos outros shows de variedade proibidos pela

⁶³ “This artist, being of the kind familiar with sanction, was warned to change her repertory of exotic dances, for one of classical dances, a type which she also interprets, [she] answered that she had to make three entrances and that she only has one classical number (21/2341).” (Manuel Sanz. Jefe Nacional del Departamento de Teatro. 1951).

⁶⁴ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 34, 35 e 38.

⁶⁵ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 35.

⁶⁶ Durante conversa informal em aulas de flamenco no Tablado Andaluz.

censura, foram muitos os grandes artistas que fizeram carreiras e fama nos seus palcos, era característico que a principal apresentação da noite fosse feita por *bailes y cantes jondos*. O primeiro *tablaos* que se tem registro na cidade de Madrid se chamou “Zambra”⁶⁷, e os seus sucessores inspiraram-se no seu exemplo.⁶⁸

“O autor cita nomes como Rosa Durán no *tablaos* “Zambra” e Lucero Tena e Maria Albacín em “El Corral de la Moreria” em Madri, assim como os grupos de dança Los Bolecos (Matilde Coral, Rafael el Negro, e Farruco) e o Trio Madrid (Carmen Mora, Mario Maya, e Eduardo Serrano “El Güito”) são exemplos de ótimos artistas que ficaram famosos no circuito dos *tablaos*.” (CRUCES, Roldán apud GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.36)⁶⁹

Além dos *tablaos*, surgiam também as *peñas* e os FESTIVALES DE ESPAÑA. As primeiras, ainda existentes, eram locais de conferencias, recitais e eventos flamencos tradicionais, locais íntimos para os próprios artistas flamencos, cada *pueblo* havia de ter a sua.⁷⁰ Os segundos patrocinados pelo governo, eram outro grande atrativo turístico. Os festivais eram montados levando em consideração os estilos musicais e de dança das regiões locais, muito apesar de apresentarem uma estrutura padrão. Alguns se originaram de datas que já eram comemoradas pelos *pueblos*, mas outros foram criados do nada. Na região da Andaluzia o flamenco era o protagonista. Dentro destes festivais, o quadro “Cante y baile andaluz” apresentava exemplos antropológicos dos vários tipos de *palos*, chamando artistas especialistas de cada um deles. Os artistas que apresentavam linhagem cigana e flamenca, ou que apresentavam ter maior descendência espanhola tinham maior chance de inclusão.⁷¹

Um dos festivais mais representativos foi realizado em 1963 na cidade de Jerez, local de criação da Cátedra de Flamencologia e Estudos Folclóricos Andaluces (1958), especializados nos estudos da prática e teoria do flamenco.⁷² Existia um interesse por parte dos censores no flamenco, que avançava os planos turísticos de 40s e 50s, para disseminação de uma verdadeira forma artística, mas que desde seu início estava presente na valorização que os próprios faziam do conceito de *jondo*.⁷³ Este festival foi muito diferente nos aspectos

⁶⁷ ÖGMUNDSDÓTTI, Eva Ösp op. cit. p.23.

⁶⁸ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 35-36.

⁶⁹ “The author then cites names like Rosa Durán in the *tablaos* “Zambra” and Lucero Tena and Maria Albacín in “El Corral de la Moreria” in Madrid, as well as the dance groups Los Bolecos (Matilde Coral, Rafael el Negro, and Farruco) and the Trio Madrid (Carmen Mora, Mario Maya, and Eduardo Serrano “El Güito”) as examples of great artists who became famous on the *tablaos* circuit.” (CRUCES, Roldán apud GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.36)

⁷⁰ ESPINOSA, Rafael Valera. *La Importância de las peñas en el mantenimiento y difusión del flamenco*. nº1, Revista Alboreá, 28 de fevereiro, 1999.

⁷¹ GOLDBACH, Theresa. op.cit. 48-49.

⁷² GOLDBACH, Theresa. op.cit. 57.

⁷³ GOLDBACH, Theresa. op.cit. 58.

educacionais e informativos, levando ao público aulas sobre flamencologia e práticas com o *cante, baile y toque*.⁷⁴

A empreitada por traçar um laço sanguíneo e cultural espanhol avançou na criação do festival “Gala hispanoamericano de Festivales de España”, criado no dia 1 de março de 1966. Em sua programação consta a apresentação cultural de países latino-americanos, como: Argentina, Bolívia, Colômbia, Chile, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Panamá, El Salvador, Uruguai e Venezuela, através da música e da dança. Esta busca por uma união é citada como uma volta às raízes de uma herança cultural comum espanhola, caracterizada pela miscigenação cultural, na tentativa de apagar um passado de abuso e domínio sobre estes (podemos nos lembrar da perseguição das apresentações com músicas latino-americanas nos 40s), e de afirmar uma ligação inseparável, podendo ser averiguada na forma de se expressar artisticamente em cada povo.⁷⁵

O objetivo do governo com estes festivais era de criar e levar ao conhecimento dos cidadãos em geral e dos turistas um bloco monolítico cultural espanhol, unindo neles a cultura clássica europeia e folclórica espanhola às manifestações culturais regionais. De acordo com GOLDBACH, a cultura espanhola era vinculada a cultura clássica europeia e também a grega como uma forma de imortalizá-la, hierarquicamente, como uma arte de importância atemporal.⁷⁶ Com o passar do tempo e chegada da modernidade a cultura teria cada vez mais importância na educação das relações sociais, visto que o “tempo livre” aumentaria. Este projeto era chamado pelo Ministro da Informação e Turismo da Espanha em 1964 de, “The Pedagogy of Free Time”.⁷⁷

Apesar de pontuar aqui as utilizações do flamenco pelo governo, é necessário dizer que muitos foram os *cantaores* e artistas flamencos perseguidos pelo regime, principalmente por cunho político. E também, deixar claro, que o desenvolvimento do flamenco não pode ser focado somente nas utilizações que o governo pretendia para este, mas também devem ser analisadas as suas mudanças internas.

“Longe de marcar o início de uma campanha de liberalização maciça pelo Ministério, a Assembleia de 1964 e até mesmo a lei de imprensa de 1966 irão exercer pouca influência sobre a regulamentação das performances de flamenco ao vivo. As apresentações continuam a ser reguladas de perto, especialmente o conteúdo político das letras. Em 1963, o regime levou a cabo a última sentença política oficial de morte

⁷⁴ GOLDBACH, Theresa. loc. cit.

⁷⁵ GOLDBACH, Theresa. op.cit. 60-62.

⁷⁶ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 64.

⁷⁷ GOLDBACH, Theresa. op.cit. p. 66-67.

com a execução do comunista Julián Grimal (Paul Preston the Politics of Revenge 152). Alfredo Grimaldos ocupa uma grande parte de sua seção sobre flamenco e a esquerda comunista dos cantaores como José Menese, El Cabrero, e Enrique Morente e suas experiências de censura no final dos anos sessenta e início dos anos setenta (Historia social del flamenco 211-250). Até mesmo o bailarino preferido de Franco, Antonio, foi preso em 1973 acusado de blasfêmia". (GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.67-68)⁷⁸

1.6 O Flamenco Contemporâneo

Para falar sobre o período contemporâneo do flamenco, no que se refere ao seu estudo e a sua prática, é necessário citar a flamencologia e sua corrente teórica chamada de mairénismo. Já mencionamos que a criação da primeira Catedra de Flamencologia se deu em 1958, com o objetivo de criar uma disciplina de estudos, que com o tempo foi também se internalizando no meio universitário, esta era a flamencologia. Muito daquilo que era publicado pelos flamencólogos era seguido pelos aficionados e praticantes, e a corrente de estudo mairénista foi uma grande influenciadora de como se dirigiam os estudos e a prática do flamenco.⁷⁹

O mairénismo foi baseado na pesquisa cunhada por Antônio Mairena (1909-1983), principalmente naquilo que se refere ao *cante*. Mairena, muito mais que pesquisador e difusor da arte flamenca, foi um grande *cantaor*. Ele viveu e praticou o *cante* entre as épocas da Ópera Flamenca e do Renascimento (caracterizado pelo resgate aos *cantes jondos*), épocas bastante distintas com relação ao estilo de *cante* valorizado, tendo optado pela defesa do que chamou de *cantes gitanos*. De acordo com a pesquisa de GAMBOA (2005), o mairénismo teria começado a dar os seus primeiros passos em 1958, com a primeira gravação nacional de seus *cantes*, chamado "Cantes de Antonio Mairena". Em 1968 escreve seu primeiro livro "Mundo y formas del cante flamenco", com o apoio de Ricardo Molina, reconhecido flamencólogo, vindo a ser considerado a "Bíblia do flamenco".⁸⁰

⁷⁸ "Far from marking the beginning of a massive liberalizing campaign by the Ministry, the Assembly of 1964 and even the Press Law of 1966 would exert relatively little influence over the regulation of live flamenco performances. Performances continued to be closely regulated, especially the political content of lyrics. In 1963 the regime carried out the last official political death sentence with the execution of communist Julián Grima (Paul Preston The Politics of Revenge 152). Alfredo Grimaldos centers a large part of his section about flamenco and the communist left on cantaores like José Menese, El Cabrero, and Enrique Morente and their experiences with censorship in the late sixties and early seventies (Historia social del flamenco 211-250). Even Franco favorite Antonio el bailarín fell afoul of the regime with his arrest in 1973 on charges of blasphemy." (GOLDBACH, Theresa. FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO, 2014, pg.67-68)

⁷⁹ HERNANDEZ, José Martinez. op. cit. p. 9.

⁸⁰ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 105 e 107.

De acordo com a teoria mairenista os *cantes* poderiam ser divididos em 4 categorias: *cantes* flamencos básicos, *cantes* flamencos que surgiram influenciados pelos básicos, *cantes* flamencos derivados do *fandango* andaluz e *cantes* folclóricos (regionais) aflamencados. Entre os *cantes* básicos eram citados a *siguiriya*, *soleá*, *toná* e o *tango*, estes *cantes* eram centralizados como a origem do cante flamenco de raiz cigano-andaluza.⁸¹ Geograficamente, estes *cantes* originários poderiam ser encontrados nos pueblos dentro do triangulo de Sevilla, Morón e Jerez, dando sempre grande destaque ao bairro de Triana em Sevilla. Os outros *cantes*, que não tinham vínculo a estes *cantes* básicos originários, apesar de não serem descartados, eram considerados de pouca profundidade, impuros.⁸² Mais do que destinar uma origem étnica e geográfica para o cante, o mairenismo também criticava uma adulteração dos antigos *cantes* *ciganos*, ao terem sido levados para as grandes cidades como Madrid, não sendo cantados assim como quando eram puros, em Triana.⁸³

A crítica de grande parte dos pesquisadores flamencos contemporâneos, que também por muitas vezes se denominam flamencólogos, à corrente mairenista é vinculada ao estancamento do desenvolvimento da arte flamenca, tendo representado por muito tempo uma repetição consecutiva de seus valores em concursos, entre outras apresentações, nas quais somente sua corrente era admitida.⁸⁴ GAMBOA (2005) apresenta algumas falhas e explicações para as afirmativas da teoria mairenista; o seu apoio estreito à flamencologia, que surgia quase que de forma concomitante a sua teoria, ajudou na sua difusão e legitimação⁸⁵, junto a isto, a maioria das apresentações de Antonio Mairena se deu nos festivais flamencos de pueblos locais da Andaluzia, abrindo novos espaços para o *cante jondo*, uma vez esquecidos do grande publico que prestigiava os fandangos da Ópera Flamenca.⁸⁶

As classificações sobre o cante de Mairena hoje se demonstram algumas falhas frente as descobertas e pesquisas.

Inegável é que as *siguiriyas*, *tonás* y *soleares* tão só se dão nas províncias de Cádiz e Sevilla. As exceções que se conhecem não deixam de ser heranças deste patrimônio baixo andaluz. Hoje parece vislumbrar-se desde o campo da musicologia, que o *fandango* pode estar também na base de alguns destes *cantes*; como também muito se sabe que antes de *soleares* e *siguiriyas* tivemos, por exemplo, *cañas* e *polos* em Málaga, Cádiz e Sevilla. Também conhecemos a origem cubana do *tango* (GAMBOA, José Manuel. "El Mairenismo.". Música oral del Sul: Actas del Coloquio Internacional

⁸¹ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 112-113.

⁸² GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 109.

⁸³ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 108.

⁸⁴ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 117.

⁸⁵ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 109.

⁸⁶ GAMBOA, Jose Manuel. op. cit. p. 106.

“Antropología y Musica. Diálogos” Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales. Revista Internacional nº6. Edita Junta de Andalucía. Año 2005. p, 112.)⁸⁷

O mairénismo foi a base da concepção daquilo que se entendia formalmente por flamenco até aproximadamente 1985. Foram as aparições de uma nova geração de artistas flamencos, com: Camarón de la Isla (1950-1992), *cantaor*, nascido em Cádiz, gravou seu primeiro disco ao lado de Paco de Lucía, com o qual produziu novos estilos na fusão do *compás* flamenco à rumba, ao tango, entre outros estilos; Enrique Moriente (1942-2010), que foi *cantaor* reconhecido tanto nos estilos do “*nuevo flamenco*” quanto no tradicional. Nascido em Granada, acabou falecendo em Madri, ficou muito conhecido por buscar suas letras em importantes poetas da cultura espanhola, como García Lorca, pelas fusões com orquestras, e entre outros estilos; Paco de Lucía (1947-2014), que nasceu em Algeciras, Espanha, e falece no México. A carreira de Paco é grande, de muitos feitos e parcerias. Para o flamenco, levou o a dinâmica do violão para um nível nunca antes visto; Tomatito (1958), nascido em Almería, atua constantemente nos mais diversos teatros de todo o mundo. Tocou com Camarón de la Isla e Paco de Lucía, e seguiu na profusão da arte flamenca na fusão com outros elementos; entre outros (GÓMEZ, Vergillos J., 2002 p. 100 -101). Misturando estilos e adicionando novos instrumentos, sem nunca perder a essência flamenca notável no *toque* e no *cante*, que revolucionaram esta arte e modificaram as bases pré-concebidas. O flamenco então será fundido a outras músicas populares contemporâneas, como o jazz, rock, blues, pop, salsa, eletrônica e também o MPB, em Porto Alegre temos o exemplo da banda Flamencura, que será abordada mais a diante.⁸⁸

No baile temos uma ilimitada gama de espetáculos sendo montados em diversos formatos, em teatros, tablaos, peñas e festivais. Será possível ver montagens com dramaturgia e narrativas, ou divisões de cenas com diferentes temáticas. Fusões com a dança contemporânea ocorrem, e a liberdade para o homem e a mulher explorarem as diversas técnicas do *baile* fica cada vez mais ampla. Claro que os passos estão a todo momento se modificando e ganhando novos contornos, novas técnicas de aperfeiçoamento e de adaptação, mas a estrutura dos *palos* dita a interpretação do dançarino e comunica ao público a intenção

⁸⁷ “Innegable es que las siguiiriyas, tonas y soleares tan solo se dan en las provincias de Cádiz y Sevilla. Las excepciones que se conocen no dejan de ser herencias de esse patrimônio bajo andaluz. Hoy parece vislumbrarse desde el campo de la musicología, que el fandango puede estar también en la base de algunos de estos cantes; como también se sabe de sobra que antes de soleares y siguiiriyas tuvimos, por ejemplo, cañas y pólos en Málaga, Cádiz y Sevilla. También conocemos el origen cubano del tango.” (GAMBOA, José Manuel. “El Mairénismo.”. Música oral del Sul: Actas del Coloquio Internacional “Antropología y Musica. Diálogos” Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales. Revista Internacional nº6. Edita Junta de Andalucía. Año 2005. p, 112.).

⁸⁸ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 99.

que o *toque, cante y baile* querem passar. Podemos citar como figura ícone do ato de experimentar o flamenco, e suas novas fusões, o bailarino Israel Galván (1973), filho de *bailaores* sevillanos José Galván e Eugenia de Los Reyes, que desde os cinco anos de idade vive de maneira natural os ambientes de *tablaos*, festas e academias de *baile*, acompanhando o seu pai. Ganha o Premio Nacional de Danza de 2005 na modalidade de Criação, concedido pelo Ministerio de Cultura, “pela sua capacidade de gerar em uma arte como o flamenco uma nova criação sem esquecer as verdadeiras raízes que o tem sustentado até os nossos dias e que o constitui como gênero universal.” (Retirado do site oficial do “A Negro Produções”, disponível pelo link: <http://www.anegro.net/index.php/israel-galvan>).⁸⁹

O flamenco também atingiu o público cinematográfico, podemos utilizar como exemplo algumas produções de Carlos Saura (1932), nascido em Huesca, Espanha. Saura é cineasta, escritor e fotógrafo, vincula grande parte de seus trabalhos aos gêneros musicais e artísticos, como em: *Flamenco Flamenco* (2010), que trata de apresentar o flamenco em seus diversos estilos em formato de documentário, diferentes apresentações são registradas, e são apresentados os artistas que despontam na modalidade flamenca; em *Flamenco* (1995), que também no formato de documentário apresenta os artistas responsáveis pelo flamenco contemporâneo, ou o “nuevo flamenco”, com a fusão de outros estilos musicais distintos. Estão presentes artistas como Paco de Lucía, Enrique Moriente e Tomatito; o espetáculo *El Amor Brujo* (1986 – Federico García Lorca); a ópera francesa *Carmen* (1983 – Prosper Mérimée), que retrata o ambiente espanhol e cigano do século XIX, no qual os acontecimentos e narrativa são baseados na personagem Carmen, que é retratada com o olhar estrangeiro sobre as ciganas; e *Bodas de Sangre* (1981 – Federico García Lorca), estas três últimas baseadas em obras dramáticas.

Os instrumentos que podem reproduzir a estética flamenca são variados, a cada vez mais deles são incorporados: piano, flauta transversal, baixo elétrico, entre outros. A universalização do flamenco é um fato; então se mantém as correntes que vão experimentar e misturar cada vez mais o flamenco com outras artes, e o purismo, que preza pelo mantimento dos antigos *palos* e cânones do fazer flamenco.⁹⁰

O que veremos em Porto Alegre é a consequência desta universalização. Apresentações em *tablaos*, festivais, teatros, a fusão constante do flamenco com outras

⁸⁹ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p. 102-103.

⁹⁰ VERGILLOS GÓMEZ, J. op. cit. p.103.

músicas locais. No próximo capítulo poderemos acompanhar mais de perto a carreira artística de um *bailaor* e *bailaora* flamenca, o nascimento de escolas e companhias. As suas dificuldades e barreiras para a profissionalização, as suas diferentes perspectivas a partir das experiências e trajetórias, que também assinalam aspectos em comum. E a sua constante produção local, de espetáculos e de identidades que irão gerar um público cativo.

2. Flamenco em Porto Alegre – Um Método de Pesquisa

Neste capítulo pretendo construir uma sequência temporal tendo como base uma série de entrevistas feitas com os profissionais da arte flamenca que estiveram envolvidos com a sua prática, trabalho, estudo e disseminação. Não foi possível, por questões de tempo limite de entrega do trabalho, fazer entrevista com todos aqueles que são profissionais desta arte em atividade em Porto Alegre. Por consequência o enfoque das entrevistas foi dado para aqueles que haviam tido um contato de mais longa data com o flamenco em Porto Alegre, e mesmo assim, provavelmente não conseguindo abordar a todos, foram feitas entrevistas com artistas de variados centros e grupos. Entre eles estão: Andrea Franco, Carmen Pretto, Daniele Zill, Graziela Silveira, Juliana Kersting, Pedro Fernandez, Robson Gambarra e Silvia Canarim.

As entrevistas se deram oralmente, em encontros, no formato de perguntas e respostas, com intervenções de minha parte quando necessário para o complemento do trabalho. Somente duas entrevistas foram feitas em diferente formato: DANIELE ZILL, respondeu às perguntas a longa distância, também no formato oral com gravações, mas com a impossibilidade de que fossem feitas outras intervenções de minha parte; também no formato de perguntas e respostas, a longa distância, foi feita a entrevista de CARMEN PRETTO, mas de forma escrita, surgindo outro conjunto de características para as respostas.

As perguntas foram inicialmente formuladas para serem respondidas igualmente por cada entrevistado, eram seis perguntas. A cada entrevista, e a cada perfil diferenciado de entrevistado, devido a sua formação ou função junto ao flamenco, as perguntas foram modificadas, ou não eram tão relevantes quanto outras, que poderiam até mesmo ser respondidas em outra questão já feita. Mas a intenção principal de cada pergunta se manteve em todas as entrevistas. Elas eram:

- 1) *Como a escola surgiu?/ Como você surgiu para o flamenco?*
- 2) *Como se envolveu com o flamenco?*
- 3) *Como se deu a formação?/ Como foi o processo de profissionalização?*
- 4) *Existem parcerias com outras escolas? / Quais grupos e parcerias foram formados?*
- 5) *São utilizadas quais fontes de pesquisa para a produção dos projetos e espetáculos?*
- 6) *Qual a perspectiva do flamenco em Porto Alegre? / Como enxerga o flamenco em Porto Alegre?*

As entrevistas que se deram oralmente refletem um posicionamento do entrevistado frente ao assunto sobre o qual disserta, assim como a pergunta também varia com o entrevistado, por exemplo: a resposta de JULIANA KERSTING⁹¹ à pergunta número três reflete a sua experiência pessoal e a de suas colegas de trabalho a partir de seu ponto de vista. Ela aponta que a profissionalização no flamenco se dá de forma individual, de *bailaor* para *bailaor*. Geralmente se tem um professor ou escola de referência com o qual boa parte da formação é embasada, no caso dela seriam as duas *bailaoras*: a Tatiana Flores, mais conhecida como Tati Flores, *bailaora* que iniciou seus estudos de flamenco em 1990 com Robson Gambarra, fez parte dos grupos, Claveles de Sangre, Grupo Andaluz, e também dirigiu outros: Tacones Lejanos e Tacones Gitanos; e a Andrea del Puerto, iniciou os estudos em dança Flamenca em 1995, com a professora Tatiana Flores, em Porto Alegre. Sempre incentivada por sua mãe, Andrea experienciou outras modalidades da dança como Tango e o Jazz. Estudou também ballet clássico e dança contemporânea para aprimorar seu estilo.

A busca por mais conhecimentos com cursos internacionais e nacionais, a contínua prática, junto da oportunidade e disponibilidade, levam a que comecem a dar aulas na escola, que participem dos espetáculos. Em intersecção a estes elementos mais comuns, em que gradualmente o aluno vai virando um profissional, aparecem outros acontecimentos que geram efeitos únicos a partir da escolha individual de cada um; como foi o caso de terem a escolha de levar a diante a Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto, após a falecimento de Andrea del Puerto, assunto que iremos desenvolver melhor adiante. Já a profissionalização relacionada à carteira de trabalho, no caso de JULIANA KERSTING e também das outras bailaoras da Del Puerto, foi feita a partir da busca dos materiais de espetáculo para que fosse aprovado junto ao sindicato, pois não existe um curso de formação em flamenco que possa gerar um certificado de profissionalização em Porto Alegre. Claro, muitos dos artistas levam alguma outra formação em seu currículo, como no caso de JULIANA KERSTING, que é bacharel em Interpretação Teatral, curso que completou mesmo após ter feito parte de grupos profissionais de flamenco.

⁹¹ “ERIC NELIS – Começaram a fazer flamenco, mas como que se capacita para dar aulas se tem viajar para a Espanha, algum curso em Porto Alegre, ou foi através das apresentações junto da Andrea del Puerto? Como se deu a profissionalização? JULIANA KERSTING – A profissionalização no flamenco ela é muito individual, a formação do bailarino, então tu começa fazendo as aulas com o teu professor. No meu caso, da Juliana Prestes, da Daniele Zill, e da Tati Flores, fomos alunas que buscamos mais, nos interessamos mais, e querendo fazer mais.” (Entrevista. *Juliana Kersting – Del Puerto*. Dia 12 de abril de 2017. Com 43min e 36seg de duração).

A resposta de PEDRO FERNANDEZ,⁹² que será embasada na sua vivência, é muito diferente da outra entrevistada, apesar de conseguirmos ver pontos em comum entre as duas falas. O conceito de profissionalização para PEDRO FERNANDEZ se deu de forma muito mais espontânea, por fazer parte do meio profissional desde muito novo, e ter se apresentado em teatro com oito anos de idade pela primeira vez. De acordo com PEDRO FERNANDEZ, sua profissionalização se deu nesta sua apresentação em que tinha oito anos de idade, pois havia recebido por ela, experiência que outros artistas somente terão quando mais velhos. Mas os elementos de ter um professor com o qual se identifica, que no seu caso é Belen Fernandez, *bailaora*, que com a idade de oito anos, iniciou os estudos com Laura López, e aos treze, entrou para a academia de Flamenco Amor de Dios, onde estudou com Maria Magdalena. Belen esteve em Porto Alegre nos anos de 1990, e nesta ocasião deu workshops e aulas no Tablado Andaluz, além de oferecer a Pedro Fernandez bolsa de estudo para suas aulas na Espanha; estes aspectos de procurar conhecimento em cursos e bailarinos internacionais se repetem.

A diferença na fala de JULIANA KERSTING para a de PEDRO FERNANDEZ está no valor dado à experiência e a vivência no meio flamenco pelo segundo, que muito apesar de ter se apresentado desde muito cedo, revela que suas atividades cotidianas terão uma importância igual ou maior do que os espetáculos na formação do *bailaor* que é hoje; o que parte do fato de ter morado na Andaluzia e ter “respirado” de forma muito mais intensa a sua cultura. PEDRO FERNANDEZ também delega a sua formação a todo tipo de atividade - como a natação, ballet, salsa, música - que tenha envolvido o corpo ou a mente, que hoje utiliza para o flamenco.

As duas afirmativas e respostas dadas sobre a profissionalização e formação são importantes e válidas, e nenhuma delas descarta totalmente a experiência ou o reconhecimento institucional. Fato é que a profissionalização no flamenco é muito individual, e resume bem a situação de não existir um curso específico de certificação em Porto Alegre, ou no Brasil, fazendo com que cada um trace um caminho diferente de carreira, menos

⁹²“ERIC NELIS - Desde sempre tu estive em contato com o flamenco, mas onde que tu achaste a tua formação? Foi com a tua mãe (Andrea Franco) e com o teu pai? Foi fora, em outras escolas? Existe a formação e a profissionalização então pode falar destas duas coisas. **PEDRO FERNANDEZ** – [...] Eu dancei com 8 anos, em teatro e tal, e daí que veio a parte do conceito do profissional. Minha mãe nessa ocasião que eu dancei - já estava programado pra dançar e tal - ela me pagou um cachê de bailarino, e disse: “Ó. Hoje tu dançou, tu trabalhou, então ta recebendo”. Isso pra mim foi quando eu virei profissional, quando tu realizas tua profissão e tu é remunerado por ela. Mas de formação, a primeira professora que se aproximou de mim foi a Belém Fernandez, em homenagem a ela que eu levo Fernandez no nome, como se fosse minha mãe flamenca, e o jeito que eu danço até hoje, é a escola, digamos, dela. [...]” (Entrevista. *Pedro Fernandez – Tablado Andaluz*. Dia 15 de abril de 2017. Duração de 52min e 31seg).

centralizado. Aqueles que querem se profissionalizar como *bailaores e bailaoras*, flamencos e flamencas, devem uma hora ou outra ter a viagem para a Espanha no seu currículo, mas isto não impede que se formem ótimos bailarinos sem esta experiência.

A entrevista feita com PEDRO FERNANDEZ⁹³ revela outra característica de resposta, mais direta ao questionamento que foi feito; este que por não ter sido elaborado durante um encontro, ou seja, não levando em consideração o momento das respostas, da própria entrevista e entrevistado, também é limitado a uma visão inicial de pesquisa, já destacada anteriormente.

Em nenhum momento CARMEN PRETTO, diz como entende o processo de profissionalização, em que tipo de contexto teria se passado, quais teriam sido as experiências neste processo. Sua resposta vai direto a proposta da pergunta, que é explicar como se deu este processo, com informações mais sucintas e objetivas. Outro exemplo de resposta a esta mesma pergunta pode ser retirado da entrevista feita com DANIELE ZILL.⁹⁴

Em sua resposta DANIELE ZILL, relaciona o fato de ter de assumir a Companhia e Escola de Dança Del Puerto com sua profissionalização. Assim como também lembra sua formação inicial, que é a fisioterapia - trabalho que lhe ajudou com o conhecimento corporal - de sua primeira professora Andrea Del Puerto e posteriormente La Truco⁹⁵, consideradas importantes pela sua influência e exemplos de professoras, tanto na técnica quanto no

⁹³ **“ERIC NELIS –** Como se deu o teu processo de profissionalização tanto na dança quanto como bailaora de flamenco, e também com as demais atividades que possa ter exercido dentro do flamenco? **CARMEN PRETTO –** Meu processo de profissionalização se deu na própria escola de dança Maria Julia da Rocha, onde aprendi a exercer as funções de bailarina, professora de dança, coreógrafa, ensaiadora e diretora artística. Em 1991, crio o Grupo de Dança Alumbra España, no qual me dedico especialmente às danças da Espanha, passo a me constituir como pessoa jurídica, podendo trabalhar profissionalmente no âmbito da lei. Desde então eu vivo da dança, fazendo shows, coreografando eventos, trazendo artistas para cursos e workshops e ministrando aulas regulares de baile flamenco.” (Entrevista. *Carmem Pretto – Alumbra España*. Dia 16 de junho. Entrevista feita por escrito, 2 pág.)

⁹⁴ **“ERIC NELIS –** Como se deu teu processo de profissionalização dentro do flamenco? **ZILL, D –** Na verdade eu acho que ele foi ocorrendo de maneira não esperada, a minha formação acadêmica é como fisioterapeuta, são áreas que sim, se interseccionam, com certeza; tem um interstício em comum, que é o movimento do corpo; mas eu nunca pensei em ter uma escola ou fazer parte de uma companhia profissional, as coisas foram caminhando para isso. O fato da Andrea del Puerto ter partido muito cedo em 2007, nos deixou essa herança que é a Del Puerto, que é esse coletivo, e isso praticamente nos empurrou para uma profissionalização. [...]” (Entrevista. *Daniele Zill – Del Puerto*. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg)

⁹⁵ Seu trabalho como professora lhe reservou um lugar entre os imprescindíveis desta arte, e é por isso aclamada por uma infinidade de países de todo o mundo. É conhecida internacionalmente pelo seu dom com a pedagogia do *baile*, se destacando por sua singular técnica e consciência corporal. (Retirado do site oficial da bailaora, no link: <http://institutoflamencolatruco.com/la-truco/>). La Truco levou muitos dos profissionais brasileiros para uma formação aprofundada, através de seu ciclo de formação de professores, na Academia de Dança Amor de Díos, em Madri, Espanha.

licenciamento. É a relação da experiência vivida com o fator da profissionalização que caracterizam as respostas orais - por mais que a entrevista de DANIELE ZILL também tenha sido mais direta, isto pode ter se dado pelo fato de ela ter sido feita a longa distância, sem interferências do entrevistador. E nesta perspectiva, analisando as diversas relações de experiência apresentadas pelas entrevistas que pretendo construir a linha temporal do flamenco em Porto Alegre.

2.1 Danças e Flamenco: O Início

Faz aproximadamente 28 anos que ROBINSON GAMBARRA começou a dar aulas em Porto Alegre. É reconhecido por ter sido o primeiro bailaor flamenco a trazer para Porto Alegre a técnica do baile para workshops e aulas regulares de flamenco. São muitos os tipos de danças espanholas - o flamenco é um deles – e antes que ROBINSON GAMBARRA chegasse a Porto Alegre já haviam grupos que praticavam as danças folclóricas e clássicas espanholas, latino americanas e gaúchas: Grupo de Dança Majuro (1979), criado a partir dos ensinamentos de Maria Júlia da Rocha, ex-diretora. Seus integrantes desenvolviam a dança clássica de repertório, contemporânea, jazz, e folclórica da Espanha, Ucrânia, Rússia e Rio Grande do Sul. (CUNHA, Morgada, 2004, p.132); o Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos (1959), um grupo de jovens idealistas, liderados pela uruguaia Marina L. Cortinas, cujo objetivo precípua é a divulgação das variadas expressões artísticas do folclore através das músicas, cantos, poesias, indumentárias e danças de diversas regiões das Américas, da Europa e, em especial, do Brasil. (CUNHA, Morgada, 2004, p.122); a Folcloamérica (1981), “Ballet popular autônomo, com elenco de oito bailarinos, fundado em 1981, dirigido por Amélia Maristany Meyer, desenhista e figurinista. Como o próprio nome indica, a companhia pretendia evidenciar e difundir manifestações típicas e populares da dança do Brasil e demais países da América.” (CUNHA, Morgada, 2004, p.122); Casa de Espanha (1953), uma sociedade privada de associados, sem fins lucrativos, ajudada pelo governo espanhol. Hoje é chamada de Centro Espanhol, formado pela união com a Sociedad Española, em 13 de setembro 1994; Sociedad Española de Socorros Mútuos de Porto Alegre (1893), que tinha caráter parecido com o da Casa de Espanha, promovendo a cultura Hispânica para seus associados, porém de origem política oposta. A Sociedad Española tinha origem de imigrantes anarquistas, de apoio à república espanhola, enquanto que a Casa de Espanha havia sido fundada por imigrantes franquistas. Seus associados não socializavam nenhum tipo de

atividade, o que havia entre os dois centros era uma rixa muito grande que parecia ser o motor de seu funcionamento. É importante que citemos estes grupos, pois por mais que eles não praticassem o flamenco, estes eram a referência daqueles que procuravam, de maneira indireta ou não proposital, por danças que tem grande influência na composição do flamenco.

Podemos também citar alguns dos profissionais que praticaram e difundiram as danças espanholas, gaúchas e latino americanas em Porto Alegre: Lya Bastian Meyer (1911 – 2006), um dos alicerces de todo o movimento da dança no Rio Grande do Sul. Todos aqueles que, de alguma forma, tiveram envolvimento com a arte da dança em Porto Alegre, são frutos oriundos direta ou indiretamente dela. Muito conhecida pela “Dança do Fogo”, do *Ballet* “El Amor Brujo”, de Falla. (CUNHA, Morgada, 2004, p. 21-22), Maria Júlia da Rocha (1928 – 1987) que

“Aos 18 anos, inicia seus estudos na escola de Lya Bastian Meyer.[...] Maria Júlia procurou sempre desenvolver em sua escola vários estilos de dança e, sobre as variações técnicas que seus alunos aprendiam, é que eram montados seus espetáculos. Além da técnica acadêmico-clássica, eram desenvolvidas a dança contemporânea, espanhola, ucraniana, russa e o folclore gaúcho.[...]” (CUNHA, Morgada, 2004. p. 81);

Nilva Pinto (1934), que no “ano de 1951 marca o início de seus estudos de dança com Lya Bastian Meyer[...] Nilva é coordenadora artística e coreógrafa do Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos, com o qual realiza centenas de espetáculos.” (CUNHA, Morgada, 2004, p.91); Amélia Maristany Meyer (1928), que

“Desde os anos 1947/1948 [...] iniciou as suas criações de indumentárias para a dança. Seus primeiros modelos foram para os *ballets Sheherazade e Boutique Fantasque*, encenados por Lya Bastian Meyer, dos quais Amélia também participava, pois era aluna daquela escola. Para o *Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos*, Amélia desenhou os trajes desde a sua fundação em 1959, pois também foi integrante desse grupo, como bailarina, sendo sua desenhista exclusiva.”. (CUNHA, Morgada, 2004, p. 91)

entre outros.

É importante termos em mente que o flamenco não “inventou a roda”. A dança, e especificamente outras danças espanholas e de raízes latino americanas já abriam caminho com espetáculos, criando um público local. E mesmo com a difusão da cultura flamenca continuaram a ser produzidos. CARMEN PRETTO, por exemplo, se formou como bailarina na escola de Maria Júlia da Rocha, e também fez parte do Grupo de Dança Majuro, criou gosto pelas danças espanholas e pelo flamenco, o que há motivou a buscar mais

conhecimentos. ANDREA FRANCO⁹⁶ também conta que antes mesmo de fazer flamenco fez aulas de dança espanhola com Fernando Segovia, que foi professor da Escuela Clássica Bolera Española de la Sociedad de Socorros Mútuos de Porto Alegre; que fazia aulas de malambo, uma dança tradicional folclórica do pampa argentino; e que o sapateado lhe chamava muito a atenção, muito apesar de tanto na dança gaúcha quando no malambo não ser permitido o sapateado para as mulheres.

ROBINSON GAMBARRA cita em entrevista que um dos motivos pelos quais resolveu vir a Porto Alegre dar aulas de flamenco, foi devido à proximidade física do Estado do Rio Grande do Sul ao Uruguai e a Argentina - que apresentam músicas como o tango e a milonga, encontradas no flamenco nos estilos de *ida y vuelta* - o que gerava uma intensa troca cultural entre estes locais, identificada através da dança tradicional e do sapateado, como por exemplo: a chula e o malambo. De acordo com ROBINSON GAMBARRA e ANDREA FRANCO, o mercado do Rio de Janeiro era muito sazonal para o flamenco, e em Porto Alegre ele viria encontrar maior estabilidade comercial.

A vinda de ROBINSON GAMBARRA se deu entre o final de 1989 e início dos anos 1990. Começou dando aulas na Academia Mudança, criada “por Eva Schul no final de 1974, teve uma carreira intermitente. Após seu período de projeção com direção de Eva, sofreu solução de continuidade, vindo a ressurgir, em 1985, sob a direção geral de Diônio Kotz e direção artística de Carlos Freire e Lia Fróes.” (CUNHA, Morgada, 2004, p. 136), atualmente localizada na Av. Independência, 831; posteriormente passando pela escola de ballet clássico Alexander Siderof, que leva o nome do bailarino nascido em Concórdia no interior da Argentina, formando “a sua escola em 1981, fundamentada no ensino da dança clássica, embora não dispense outras formas de dança [...]. A escola de Alexander funcionou em uma casa antiga da Avenida Independência, 426[...].” (CUNHA, Morgada, 2004, p. 33-34); e por último pela Casa de Espanha. De fato o flamenco teria feito muito sucesso inicialmente, ANDREA FRANCO, que era sua aluna, e ROBINSON GAMBARRA, lembram que as mudanças dos locais das aulas se deram pelo demasiado barulho do sapateado, e que neste

⁹⁶ “ANDREA FRANCO – [...] Ninguém dava flamenco, existiam grupos de danças espanholas. Na Sociedade Espanhola e na Casa de Espanha era outra, ambas eram entidades ajudadas pelo governo espanhol, mas com diretoria, com atividades e projetos diferentes. A Casa de Espanha tinha as festas dela, comemorava as coisas dela, as datas espanholas a sua maneira, e a Sociedade Espanhola também.[...]”. (Entrevista. *Andrea Franco – Tablado Andaluz*. Dia 23 e 30 de julho. Duração de 57min e 31seg).

período, entre 1989 e 1991, foi formado o Grupo Andaluz, sob direção de ROBINSON GAMBARRA.⁹⁷

Entre suas alunas da época, algumas que também fizeram parte do Grupo Andaluz, podemos citar: Silvia Canarim; Andrea Franco; Tatiana Flores; Cadica Costa, conhecida pelo seu nome artístico, Cadica, é bailarina, empresária, coreógrafa e diretora da Escola Cadica Danças e Ritmos. Desde 1993, dirige sua própria companhia de danças, inicialmente chamada Grupo Paixão Flamenca. Em 2003, criou o Grupo Homens Gaúchos e, em 2007, com a união dos dois grupos, surgiu a Cadica Companhia de Danças (COSTA, Cadica, 2011, p. 204); e Cristina Cambesis, “bailarina, professora, coreógrafa, que possui em seu caminho profissional o ballet clássico, dança moderna e contemporânea, além de dança-teatro e Flamenco. [...]” (COSTA, Cadic, 2011, p. 179), entre outras. A partir deste momento é que a linha profissional e de envolvimento com o flamenco de cada entrevista começa a se separar. Inevitavelmente quase todos aqueles que tiveram aula de flamenco em Porto Alegre ou passaram diretamente por ROBINSON GAMBARRA, ou foram alunos de alunos dele.

Neste momento se formarão os primeiros grupos e escolas de flamenco de Porto Alegre. Começamos com a primeira escola de dança flamenca registrada no Brasil, o Tablado Andaluz.

2.2 Tablado Andaluz

Fundado em 1991 em uma sociedade firmada por ANDREA FRANCO e ROBINSON GAMBARRA, o atual bar flamenco (Tablao) e escola de flamenco iniciou somente como uma escola de dança flamenca.

ANDREA FRANCO sempre cuidou dos aspectos administrativos envolvidos, além de dar as aulas e cuidar das montagens de espetáculo. ROBINSON GAMBARRA estava sempre envolvido com as aulas, apresentações e espetáculos. Estes papéis de coreógrafos, professores, administradores são móveis, de acordo com a necessidade poderiam ser trocados,

⁹⁷ “ROBINSON GAMBARRA – [...] Foi bem legal, no início muitos alunos, no entorno de 60 no primeiro workshop, e no segundo de novo, então fui ficando pela loucura, pela demanda [...] formei durante esse trajeto o Grupo Andaluz de Arte Flamenca. Fazíamos shows em diversos lugares, em tudo que era lugar possível para se apresentar que nos chamavam, nós estávamos fazendo o nosso show.”(Entrevista. Robinson Gambarra. Dia 26 de junho. Duração de 43min e 54seg.)

mas nas suas entrevistas são nítidos os principais aspectos assinalados na fundação do estabelecimento.

Em sua entrevista ANDREA FRANCO⁹⁸ conta todo o processo da criação administrativa do Tablado: a busca por novas sedes, equipamentos, investimentos, a demanda dos alunos e toda a expectativa vendida por novelas e outros meios exteriores de um mundo cigano.

O Tablado começou em uma casa na Rua Augusto Pestana, onde se tinha uma sala de aula, e o seu funcionamento era o de uma academia de dança. A dificuldade financeira inicial foi amenizada com o tempo através dos shows, e também devido à popularização comercial da cultura cigana em uma novela, “Explode Coração – 1995”, transmitida pela emissora de televisão do Grupo Globo. Comercialmente este tipo de difusão do flamenco, que vem de meios externos, é sempre bem vindo pelos profissionais. Apesar de representar uma exotização da cultura flamenca, muitos dos alunos chegam desta forma e a partir daí podem começar a conhecer e a entender com a orientação de seu professor aquilo que estão praticando. Atualmente professora do Tablado, GRAZIELA SILVEIRA⁹⁹ explica que o flamenco ganhou um grande espaço em Porto Alegre, construiu um público fiel vinculado às escolas, mas que ainda existe muita desinformação sobre como se produz, do que é necessário, e do que se trata o flamenco, produzindo conceitos vinculados ao senso comum, do conhecimento popular, que pode servir para difusão, mas que não serve para a criação de uma identidade cultural.

Logo o local ficou pequeno. Por volta de 1993, a próxima sede do Tablado seria em uma casa abandonada localizada na Av. Oswaldo Aranha, que precisava de muitos reparos de estrutura e de limpeza. Então tudo aquilo que era ganho pelo Tablado era investido no estabelecimento, e o dinheiro ganho com os shows e apresentações ficavam nos gastos

⁹⁸ “ANDREA FRANCO – [...]Eu achei a casa e alugamos. Nós começamos com pouquíssima grana, pouquíssima, a gente não tem dinheiro, tinha que escolher, ou a gente tinha dinheiro para botar espelho, ou para botar o piso. Era só uma academia no início, era a casa onde o Robinson morava [...] uma casa na Augusto Pestana de dois andares, na frente no HPS. Ele ficou com uma baita infraestrutura, um segundo andar com cozinha, com banheiro, uma baita infraestrutura. A escola também. Sozinho na época, ele foi morar ali, quer dizer, ali já se enxugou dinheiro. [...]” (Entrevista. Andrea Franco – Tablado Andaluz. Dia *Dia 23 e 30 de julho*. Duração de 57min e 31seg).

⁹⁹ “GRAZIELA SILVEIRA – Eu acho que ele conquistou um espaço, mas tem uma coisa que eu acho que vai pelo exótico [...] tem um pouco de desinformação, as pessoas ainda confundem muito o flamenco com outras danças espanholas: “Ah! Tu dança flamenco!? Tu não toca aquelas coisinhas?”. Eu tinha cinco anos de flamenco quando fui aprender castanholas, sempre achei um saco, hoje em dia eu toco mais ou menos, mas não é obrigatório entender, tu pode dançar flamenco sem nunca tocar as “coisinha”. (Entrevista. Graziela Silveira – Tablado Andaluz. Dia 29 de abril. Duração de 1hr e 48seg.)

cotidianos. A novela “Explode Coração - 1995” veio como um desafogo, em que o Tablado começou a render de maneira suficiente não somente como um investimento, mas para a qualidade de vida de seus donos. As apresentações e shows não eram exatamente espetáculos da escola, eram feitas por ROBINSON GAMBARRA e ANDREA FRANCO, como uma forma de conseguir mais dinheiro: apresentações em Expointer, - Exposição Internacional de Animais, um dos mais importantes eventos agropecuários e de maquinário do país, na Gruta Azul, bordel, que promove shows em noites de casais, entre outros locais.

A rotina de administração, aulas de dança e apresentações sempre apareceu muito forte no currículo de muitos dos entrevistados. Todos apresentam um projeto individual, assim como também lecionam e coreografam para produzir seus espetáculos, cada um com sua experiência diferenciada, mas que dividem estas características em comum. SILVIA CANARIM,¹⁰⁰ por exemplo, apesar de atualmente não ter uma escola própria, sempre vivenciou uma rotina de múltiplas funcionalidades: estudos da faculdade, aulas de flamenco, grupos profissionais com Cristina Cambesis e Andrea del Puerto. São funções que se assumem na vida, e que tomam a sua importância de acordo com o momento e escolha pessoal de cada artista. DANIELE ZILL, em trecho da entrevista,¹⁰¹ também deixa claras as multifuncionalidades que assume, dentro da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto e fora dela: bailarina, coreógrafa, produtora, administradora. Tendo assumido estes papéis de maneira muito diferente de ANDREA FRANCO ou SILVIA CANARIM, mas que são necessários para a concretização dos objetivos artísticos, para o sustento pessoal e formação profissional.

Na Av. Oswaldo Aranha o Tablado Andaluz se estabilizou por cerca de vinte anos. Dez anos após entrar em funcionamento na Av. Oswaldo Aranha foi que a academia de dança incorporou o tablao. Sempre foi uma mistura da vontade de viver daquilo que se gosta e a necessidade de se sustentar, então pensando em como levar o Tablado a mais pessoas,

¹⁰⁰ “**SILVIA CANARIM** – [...] A especialização foram dez anos depois. Dediquei-me ao trabalho, até lá eu fiquei dez anos na prática, dando aula, fazendo shows, e só fazia aula quando ia pra Espanha. Fazia, trazia bastante material e estudava com essas pessoas, com a Cristina Cambesis, depois com a Andrea del Puerto, e quando ela começa o trabalho “Del Puerto”, ela cria uma nova fase na carreira que já não era vinculado a mim.” (Entrevista. Silvia Canarim. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.)

¹⁰¹ “**DANIELE ZILL** – [...] naturalmente dentro desse coletivo passamos a exercer mais funções, não só a professora ou só a bailarina, a coreógrafa, a produtora, a administradora, não existem feudos de trabalho dentro desse coletivo, a gente se intercala, hora faz uma coisa hora faz outra. Claro que existem inteligências ali, usamos isso de um maneira positiva, inteligência no sentido de aptidões para determinadas atividades. Isso tem funcionado muito bem, não vamos mexer neste time que está ganhando.[...]”. (Entrevista. Daniele Zill – Del Puerto. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg)

ANDREA FRANCO¹⁰² teve a ideia de fazer o restaurante, que se formou gradualmente com a demanda dos alunos, e posteriormente de clientes externos.

Durante o período de férias, em janeiro e fevereiro, o Tablado ficava sem muitos alunos, então durante uns três anos, certamente em 2001 e 2002, o restaurante que começou suas atividades em 2001 antes mesmo de ter um local próprio, e escola abriram na praia, em Garopaba, Santa Catarina. Lá grande parte da aparelhagem do restaurante foi adquirida. Em 2003 o sobrado que havia de comportar o restaurante já havia sido alugado, que antes quando funcionava junto da escola estava mais para uma *peña*. A partir deste momento, como menciona PEDRO FERNANDEZ¹⁰³, o estabelecimento virou um tablao flamenco. O restaurante funcionou por dois anos junto à escola na Av. Oswaldo Aranha, e depois por mais oito anos no sobrado da esquina, na mesma quadra.

Durante este período o Tablado não ficou somente em Porto Alegre, se formaram em 1998 o Tablado Andaluz Caxias do Sul, sob direção de Gisele Domit, bailarina há mais de 30 anos. Iniciou seus estudos em Caxias do Sul e participou de vários grupos da cidade. Atuou intensamente com o Tablado Andaluz de POA, onde iniciou seus estudos na arte flamenca com seus professores Robinson Gambarra e Andrea Franco. Em 1996 tornou-se professora em POA e em 1998 fundou o Tablado Andaluz em Caxias do Sul, o qual mais tarde veio a se tornar o Tablado Caxias do Sul, escola com autonomia própria, atualmente localizada na Rua Sinimbu, 1510. Há 5 anos Gisele reside em Madrid onde estuda “Pedagogia para el Baile Flamenco” no Conservatório Superior de Danza Maria de Ávila. E também no mesmo ano surge o Tablado Andaluz Novo Hamburgo, sob direção de Ana Cândida do Amaral, *bailaora*, aluna por muitos anos do Tablado Andaluz de Porto Alegre, e que atualmente também mantém a escola de forma autônoma com o nome de Campana Flamenca, localizada na Rua dos Andradas, nº 250. Ambas as escolas mencionadas localizadas nas respectivas regiões que lhe integram o nome, e que atualmente são escolas autônomas.

¹⁰² “ANDREA FRANCO – Então eu comecei a fazer paella para os meus alunos, a cada dois meses eu fazia uma paella na sexta-feira, com dança e sangria. [...] Depois começaram a pedir muito, começaram a pedir na última sexta-feira de cada mês: “Ta, consigo fazer!” (FRANCO,A). Depois comecei a fazer toda a sexta-feira, e depois toda sexta e sábado. Eu já tinha transformado a secretaria em um bar, já tinha feito essas mesas aqui, já tinha comprado uma geladeira, que no início era um isopor grande, já tinha mais ou menos uma coisa que dava para comer e beber, e foi indo [...]” (Entrevista. *Andrea Franco – Tablado Andaluz*. Entrevista. Andrea Franco – Tablado Andaluz. Dia *Dia 23 e 30 de julho*. Duração de 57min e 31seg).

¹⁰³ “PEDRO FERNANDEZ – [...] a atividade de tablao, que antes não chamávamos de tablao, chamávamos de peña, porque não era um tablao propriamente dito. Fazíamos uma vez aqui, uma vez lá na escola mesmo, sem ter palco, sem ter paella, sem toda a estrutura que se tem hoje, e a partir de 2001, que é quando veio o Bola pra cá, que eu me lembro de que a gente abriu na praia.” (Entrevista. *Pedro Fernandez – Tablado Andaluz*. Dia 15 de abril de 2017. Duração de 52min e 31seg).

Por volta de 2009, o Tablado deixou o sobrado por problemas administrativos com a proprietária do imóvel, e ANDREA FRANCO, teve de procurar uma nova casa para alugar que tivesse a infraestrutura para um restaurante, para as aulas e apresentações do fim de semana. Esta que veio a se tornar a atual casa do Tablado Andaluz, na Av. Venâncio Aires, nº556, foi alugada em 2009, mas somente foi ocupada em 2011, pois também precisava de muitas reformas, e o dinheiro não era o suficiente. ANDREA FRANCO, afirma que foi uma atitude em busca da sobrevivência da escola e restaurante.

Durante todos estes 26 anos foram incontáveis espetáculos, projetos e parcerias, sempre como vanguarda em suas concretizações, dentre elas o primeiro espetáculo intitulado “Noches Flamencas”, que entrou em estreia no Salão de Atos da UFRGS no ano de 1994, contou com a parceria de uma pequena companhia de flamenco da Espanha que estava em Curitiba/PR e com um violonista estrangeiro estudante de violão flamenco, do qual ROBINSON GAMBARRA¹⁰⁴, lembra ter encontrado na porta do Tablado olhando as aulas. O violonista foi um achado muito importante para o espetáculo, pois não existiam músicos flamencos, e tudo estava sendo ensaiado com música gravada. O segundo espetáculo, “Picasso”, com estreia no ano de 1995, foi inspirado nos quadros do artista espanhol que dá nome a apresentação, eles são: “Alegría de Viver” e “Guarnica”. Os espetáculos sempre utilizaram os alunos da escola, mas visando à imagem de uma apresentação profissional.

ROBINSON GAMBARRA¹⁰⁵, fala que depois de criado o restaurante e os espetáculos de final de semana terem cada vez mais demanda, as apresentações com argumentos diminuíram. O que ocorre é uma mudança de estilo, as performances agora estavam relacionadas às noites de tablaos espanhóis, em que o flamenco é encontrado em seu estado mais espontâneo. Sem nenhuma coreografia, ou ensaio, os artistas, que trazem os três

¹⁰⁴ “ROBINSON GAMBARRA – [...]Não tinha músico formado para acompanhar, era uma escassez total, nem guitarra nem cante. Na metade do ano, não lembro exatamente qual foi o mês, apareceu do nada um holandês chamado Bram, mas assim, na frente do Tablado. Eu me lembro como se fosse hoje, tava a janela assim na Oswaldo, de repente ele aparece, me acena, e diz: “posso falar contigo?”. Eu digo “Pode.” Ai eu vi ele com o violão. Ele tá aqui, tá acenando, ele é gringo, pó, perguntei: “Toca flamenco?”. “Toco.”. “Entra aqui cara!” Começamos a conversar e realmente ele tocava, na verdade estava estudando, mas com o que ele sabia já dava para fazer uma festa, pra quem não tinha nada.” (Entrevista. Robinson Gambarra. Dia 26 de junho. Duração de 43min e 54seg.)

¹⁰⁵ “ROBINSON GAMBARRA – Já em um Tablao não, no Tablao você vai bailar tal como o flamenco lhe pede: garganta, baile. Geralmente é ali no Tablao que o flamenco acontece espontaneamente, não tem nada marcado, coreografia, mas pode ter. Você conhece a estrutura, ensaiado uma, duas vezes com o músico, mas com certeza ela não vai sair exatamente o que você ensaiou, porque você vai sofrer um arrebatamento, vai se deixar levar pela intensidade da música pelo cante. São coisas paridas ali na hora, esse é o grande lance, improvisação, nasce ali.” (Entrevista. Robinson Gambarra. Dia 26 de junho. Duração de 43min e 54seg.)

elementos do *toque*, *cante* e *baile*, improvisam em alguns dos *palos*, trazendo a tona novas combinações que surgem no momento em que estão no tablado.

Atualmente a Escola e Tablao Flamenco Tablado Andaluz completa 26 anos em funcionamento, e promove: as “Noches Flamencas”, que acontecem nas quintas, sextas e sábados, com a culinária típica espanhola, com apresentações ao vivo de artistas convidados e dos professores que lecionam na escola, que são: ANDREA FRANCO; PEDRO FERNANDEZ; Luana Jacociunas, que iniciou seus estudos de flamenco com 8 anos e em 2008 participou do concurso Porto Alegre em Dança, conquistando o primeiro lugar com seu solo. Começou seus aperfeiçoamentos na dança em 2009, com os professores Robinson Gambarra, Andrea Franco e Pedro Fernandez, na escola Tablado Andaluz, onde foi convidada a integrar-se na companhia de baile. Ali começou seus cursos com maestros espanhóis como Carmem La Talegona, Manuel Liñan e Belén Fernandez; e como ultima integrante dos professores do Tablado, GRAZIELA SILVEIRA. Também promovem as noites chamadas de “Nuestro Aire”, que abre espaço para os artistas flamencos locais, de Porto Alegre.

Além das apresentações semanais, todo final de ano é feito um espetáculo em alguma casa de teatro com as coreografias da escola que são passadas aos alunos e também com apresentações solo dos professores. No dia 10 de dezembro de 2016 foi feito o “Así es la vida...”, no Teatro do Centro Histórico Cultural Santa Casa, em comemoração aos 25 anos do Tablado Andaluz. Sempre que é possível trazer algum bailaor ou músico de outro estado ou internacional para fazer workshops e para dar aulas também é feito. Desde o ano de 2016 o Tablado também promove o projeto “Tablado Andaluz Experience”, que tem por objetivo a imersão em todos os elementos que compõe o tablao: cante, guitarra, palmas, cajón e baile, trazendo flamencos de todo o Brasil para uma semana de experiência e também convidados internacionais.

2.3 Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto

A Del Puerto também começou como uma academia de dança, foi fundada em 1999 pela bailarina Andrea del Puerto em associação com o músico Fernando de Marília, *cantaor* e guitarrista, um dos primeiros músicos flamencos em Porto Alegre, inicialmente nomeada de Escola de Flamenco Andrea del Puerto, localizada, na época, na Av. Cristóvão Colombo, nº

753. Em entrevista com JULIANA KERSTING e DANIELE ZILL¹⁰⁶ é ressaltada a história da escola com vínculo a duas fases, antes e pós 2007. Alguns detalhes de como que funcionava a sua administração e como se formou irão aparecer junto da produção dos projetos e espetáculos.

Andrea del Puerto começou as suas aulas no Espaço Dança e Memória¹⁰⁷. Fazia aulas de tango, e logo depois trocou para o flamenco com a professora Tatiana Flores em 1994. Pouco tempo depois começou a dar aulas, ainda 1994, também na mesma academia de dança. Neste meio tempo de 1995 à 1999 fez parte da fundação de dois grupos de flamenco: Tacones Gitanos (tendo feito parte do grupo de 1995 a 1996) e Grupo Jaleo, grupo fundado por Andrea del Puerto e Silvia Canarim em 1997, em que também faziam parte os músicos, Fernando de Marília, Berbel, e as bailarinas, Stella Rocha e Juliana Kersting. O grupo ficou ativo até 1998. Em março de 1999 Andrea decide alugar uma das salas da Espaço Dança e Memória para abrir a Escola de Flamenco Andrea del Puerto. Neste primeiro momento todas as aulas eram dadas por ela, era a única professora titular, com algumas professoras substitutas.

Por ter surgido de uma parceria entre Andrea del Puerto e Fernando de Marília - o segundo que tocava violão e cantava - a escola contava com a música ao vivo. As aulas possuíam o toque da guitarra e o *cante*; estavam disponíveis os três elementos essenciais do flamenco: o *baile*, o *cante* e o *toque*. Para a época em que o flamenco estava dando os seus primeiros passos em Porto Alegre, e até mesmo hoje, com tudo o que já concretizou, a junção de todos estes elementos é muito difícil.

JULIANA KERSTING¹⁰⁸, além de falar sobre a formação do *bailaor* e *bailaora* flamenca, cita a carência de músicos que se tinha; não existia nenhum professor de guitarra flamenca ou *cante* flamenco para aqueles que gostariam de apreender sobre estes elementos, tendo um caminho ainda mais solitário que os bailarinos. O que deu um “salto” muito grande para o acesso aos materiais de *baile*, *cante* e *toque* foi a internet, o Youtube, site no qual se disponibilizam vídeos de todo tipo de conteúdo, com a divulgação de vídeos e músicas, o

¹⁰⁶ “DANIELE ZILL – A partir desse momento, foi ali 2008 em diante, a companhia deu um salto, conseguimos passar em muitos editais, abrimos frentes de trabalho através de políticas públicas de cultura, de contatos com festivais. Tornamos a Del Puerto em uma companhia de dança visível, presente na cena artística, não só de Porto Alegre, mas do Brasil.” (Entrevista. *Daniele Zill – Del Puerto*. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg)

¹⁰⁷ Academia de dança antigamente localizada na Av. Cristóvão Colombo. O local congregava uma série de modalidades de dança, inclusive o flamenco lecionado por Tatiana Flores.

¹⁰⁸ “JULIANA KERSTING – O flamenco que tínhamos era muito primário, não tínhamos música ao vivo, não tinha nenhum guitarrista, nenhum percussionista, não tinha estudo de compasso. Toda essa questão musical é flamenco, flamenco é musica, e não existia isso, dançávamos com fita cacete, daí quando chegava alguém de fora, que tinha um guitarrista para tocar na aula, todo mundo corria.” (Entrevista. *Juliana Kersting – Del Puerto*. Dia 12 de abril de 2017. Com 43min e 36seg de duração).

acesso à partituras e métodos. Antes de toda essa divulgação de material se utilizavam fitas de VHS (Vídeo Home System) e fitas cassete. Era em cima destas fontes musicais que eram feitas as coreografias e espetáculos.

Hoje a Escola e Companhia Del Puerto conta com o guitarrista e músico Giovanni Capeletti, que “iniciou seus estudos de violão em Caxias do Sul, com Ivan Montanha, e depois com Thiago Colombo, na Escola Pró-Musica, onde também foi professor. [...] Estuda Flamenco desde 2003. Realizou diversos workshops e masterclasses com grandes violonistas, como Gilson Antunes (São Paulo), Mark Delpriora (EUA) e com nomes do flamenco, como os espanhóis Pablo Arrieta, Javier Conde e Talegón de Córdoba, além do brasileiro Yuri Cayres.” (Cadica Costa, 2011, p. 146). Parte integrante da sua equipe, Giovanni também toca junto de muitos outros artistas do cenário Porto Alegrense por ser um dos poucos músicos flamencos da cidade, mas por muito tempo, não só a Del Puerto, mas outras escolas e profissionais tiveram de fazer parcerias com músicos locais da MPB ou da música gaúcha, para concretizar as apresentações. SILVIA CANARIM¹⁰⁹ lembra que o Fernando de Marília era o único músico flamenco, e que em seu projeto “El Club del Duende”, que ocorria no Bastidores Bar, localizado na Av. Independência, 1010, em Porto Alegre, convidava músicos da MPB, da música francesa e do erudito, como se o flamenco em Porto Alegre já tivesse nascido mesclado. No projeto em que dividiu palco com Andrea del Puerto pelo Grupo Jaleo, o espetáculo “Que es el Flamenco?” (1997-1998), representou o questionamento de seu cotidiano de estudos, sem métodos ou professores específicos, com uma formação bastante individual.

Andrea del Puerto deu vida a escola como uma forma de se sustentar através do flamenco, viver da arte, então também fazia shows e apresentações com suas alunas mais avançadas na Expointer, e em alguns festivais não remunerados na própria Av. Cristóvão Colombo, como o “Criança na Avenida”, evento realizado pela Associação Cristóvão

¹⁰⁹ “**SILVIA CANARIM** - Estávamos estudando algo um pouco sem maestro, essa dificuldade de ter só um professor em Porto Alegre. Ficamos nesse lado da pesquisa bem solitária, eu acabei indo por esse lado de buscar coisas diferentes, e na época nós não tínhamos internet não tínhamos Youtube, não tínhamos método para estudar.[...] como não tínhamos músico flamenco, o Fernando era o único, não tinha música de flamenco, fazíamos com quem estava aí. A Cristina Cambesis era muito amiga do Adolfo, que era da OSPA, tocava fagote, então ela fazia algumas coisas com fagote, o Concerto de Aranjuez tocado por fagote, e ela dançando.[...] vou fazer 25 anos de carreira, e até hoje eu não tenho isso. Tenho mais do que quando comecei, mas ainda não se tem o ambiente flamenco. Por isso enlouquecemos quando chegamos na Espanha em uma roda de palmas, qualquer um sai à dançar, vários abrem a boca (cantam).” (Entrevista. Silvia Canarim. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.).

Colombo (1970), que é formada pelos comerciantes locais da região, como forma de divulgar o seu empreendimento.

Em 2001 Andrea del Puerto forma a sua companhia, “Andrea del Puerto y Grupo”, e passa a montar espetáculos que irão ser apresentados nas mais variadas salas de teatro da capital, e do Brasil. Podemos citar alguns: “Venga” (2000), “A Nuestro Aire y De Las Entrañas De La Alma” (2001), “I Flamenco Del Puerto” (2003), “II Flamenco Del Puerto” (2004), entre outros. São bem específicos os projetos em que mais de uma escola de Porto Alegre se juntam para dividir o palco. Isto envolve todas as escolas, a Del Puerto, o Tablado Andaluz, a Cadica Danças e Ritmos. Estes espaços de parcerias existem, tanto é que repetidamente algum *bailaor* ou *bailaora* é convidada para fazer parte de espetáculos ou das apresentações, como JULIANA KERSTING¹¹⁰ cita em sua entrevista, dos convites feitos pelo Tablado Andaluz em seu antigo projeto “Jueves Flamencos”, mas são participações localizadas, e não planejamentos em conjunto. O único espetáculo feito em conjunto que foi destacado nas entrevistas, ocorreu entre as escolas de Porto Alegre, Cadica Danças e Ritmos e a Del Puerto, com o “Venga” em 2000. Analisando a estrutura das escolas, talvez fiquem menos visuais as novas formações que de fato ocorrem pelo fato de se ter uma identidade fixa, pois os alunos mudam e novas pessoas são incorporadas no corpo de professores. É nítido ver que cada escola tem um público cativo continuamente renovado, incorporado a uma identidade fixa, enquanto que para os artistas independentes, como SILVIA CANARIM,¹¹¹ se tem a impressão da repetida formação de novos grupos, que veremos mais adiante.

Andrea del Puerto falece em 2007, deixando uma escola e uma companhia com alunos, com um público cativo, e todo um histórico de apresentações que envolveram outros profissionais e artistas. Antes mesmo de isso acontecer, Andrea já teria reunido o grupo que imaginava que poderia dar andamento ao projeto da Del Puerto, para conversar sobre a possibilidade do que seria feito sem a sua presença. A nova administração da Del Puerto era composta por: Ana Medeiros, que

¹¹⁰ “JULIANA KERSTING – “[...] aconteceu alguma coisa que a Andrea ficou impedida de alugar um Teatro e a Cadica tinha uma data e convidou a Andrea para fazer, então elas fizeram o “Venga” em 2000 ou 2001. A Cadica cedeu a data e elas fizeram o espetáculo juntas. [...] aqui em Porto Alegre as meninas todas já dançaram no Tablado Andaluz, na peña que tem nos finais de semana, dentro do projeto que eles tinham que era “Jueves Flamencos”, então a Andrea convidou a Juliana Prestes, a Daniele Zill e a Ana Medeiros para bailarem lá.” (Entrevista. *Juliana Kersting – Del Puerto*. Dia 12 de abril de 2017. Com 43min e 36seg de duração).

¹¹¹ “SILVIA CANARIM – “[...]Ai sim é que começou a minha trajetória bem sozinha. Sempre fui formando parcerias, mas de maneira individual. Resolvi botar o nome do grupo de Silvia Canarim, e cada vez era uma formação diferente era um enfoque diferente.[...]” (Entrevista. Silvia Canarim. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.).

“em 1995, iniciou seus estudos e suas aulas de baile flamenco na escola Cadica Danças e Ritmos. Durante quatro anos estudou, atuou como professora e bailarina profissional ao lado de Cadica Costa, realizando inúmeros espetáculos por todo o Brasil. Em 1999, ingressou na Escola de Flamenco Andrea del Puerto como aluna e, no mesmo ano, integrou a Cia. De Flamenco Andrea del Puerto, onde continuou atuando como bailarina, coreógrafa, membro da direção e webdesingner.” (COSTA, Cadica, 2011, p. 170),

e atualmente tem o seu próprio projeto “La Negra Ana Medeiros”; DANIELE ZILL; JULIANA KERSTING; Juliana Prestes, que

“É diretora artística, sócia, coreógrafa, produtora, professora e bailarina, na Escola e na Companhia de Flamenco Del Puerto em Porto Alegre/RS, Brasil. [...] Juliana Prestes iniciou seus estudos de flamenco com a bailaora e coreógrafa Andréa del Puerto em 2003. No ano seguinte já atuava como professora na Escola de Flamenco Del Puerto, ministrando aulas regulares e particulares, cursos e workshops para todos os níveis. No mesmo ano integra a Companhia de Flamenco Del Puerto.” (Retirado do site oficial da Escola de Flamenco Del Puerto, pelo link: <http://www.delpuerto.com.br/escola/equipe>)

e Tatiana Flores. A partir deste momento quatro espetáculos serão produzidos, cada um com sua característica particular, que vão de encontro com aquilo que a escola e seus participantes experienciaram no seu contexto de produção, estes são: “Espectáculo Tablao” de 2008, “Las Cuatro Esquinas” de 2012, “Consonantes” de 2014 e o “Flamenco Imaginário” de 2016.

JULIANA KERSTING apresenta a composição de cada espetáculo em sua entrevista, que sempre é caracterizada pelo caráter coletivo do grupo Del Puerto. No “Espectáculo Tablao”, que foi feito logo após a mudança de administração, foram utilizadas coreografias desenvolvidas pela antiga diretora Andrea del Puerto, como uma necessidade de se produzir algo para não parar com o ciclo que já havia sido iniciado. Neste primeiro momento a Escola e Companhia foram completamente separadas. Criavam-se diferentes coreografias para serem trabalhadas nas duas frentes e não se colocavam mais os alunos, por mais que fossem avançados, para dançar. Tudo isso foi feito visando à valorização do flamenco no meio artístico, como forma de deixar ainda mais profissional o trabalho concretizado.

Percebeu-se então que manter a administração de uma escola, e ainda produzir artisticamente para estes dois núcleos era um trabalho muito extenuante, e no espetáculo “Las Cuatro Esquinas”, que foi uma montagem em cima dos estudos das bailaoras DANIELE ZILL, Ana Medeiros e Juliana Prestes, após voltarem da Espanha, se decidiu que as coreografias também seriam trabalhadas junto das alunas e alunos da escola.

O próximo espetáculo, “Consonantes” foi concebido através do material de estudo conjunto entre Gabriel Matias, que iniciou seus estudos de dança aos 11 anos de idade, na Escola de Dança Flamenca Tablado Andaluz, assim como também trabalhou como *bailaor*

solista nos espetáculos da Companhia de Flamenco Del Puerto. Atualmente estuda Pedagogía de la Danza na modalidade do Flamenco, no Conservatório Superior de Danza Maria de Ávila, de Madrid; e de Juliana Prestes. O aspecto cenográfico foi muito trabalhado, marcando a entrada do ator Denis Gosch como diretor cênico dos dois últimos espetáculos produzidos pela Del Puerto. Esta mesma atenção cênica irá se repetir em “Flamenco Imaginário”, uma apresentação de flamenco destinado ao público infantil, baseada em um dos romances de Vitor Hugo, artista francês, nascido em 1802, conhecido pelas obras: “Les Misérables” de 1862 e “Notre-Dame de Paris” em 1831. O espetáculo foi inspirado em “O corcunda de Notre-Dame”, mas com um estudo e conhecimento profundo do flamenco. “Flamenco Imaginário” é uma das referências da entrada do flamenco para os editais públicos, neste caso pelo Premio de Incentivo à Pesquisa em Artes Cênicas do Teatro de Arena de Porto Alegre, teatro localizado na Av. Borges de Medeiros, nº 835, Porto Alegre.

O processo de formação de um espetáculo de flamenco para teatro é bem diferente do palco de Tablao. No teatro a coreografia é parte integrante, assim como a trilha sonora. São trabalhados significados para os elementos dramatúrgicos apresentados em palco, e outros instrumentos além do violão normalmente fazem parte integrante. Não é necessário ter uma narrativa com início meio e fim, o que existe é uma intenção, um mote, que pode dar significado aos elementos apresentados. O *baile* flamenco já apresenta uma intenção característica em cada *palo*. Mas existe um elemento essencial em comum, o estudo do flamenco: do *compá*, do *baile*, do *cante*, do *toque*, de como funcionam cada um dos *palos*, isto é comum a qualquer apresentação em qualquer local, como é assinalado por JULIANA KERSTING¹¹².

Em 2009 a Cia. de Flamenco Andrea del Puerto passa a se chamar Cia. De Flamenco Del Puerto. Com o espetáculo “Las Cuatro Esquinas” cumpriu apresentações em várias regiões do Brasil, entre elas: Vitória/ES, Palmas/TO, Belém/PR, Manaus/AM, e Ouro Branco/MG até o ano de 2014. Em 2015 a crise atingiu a escola, que acabou perdendo muitos alunos, e entrando numa situação financeira muito difícil. Atualmente a Escola e Companhia

¹¹² “JULIANA KERSTING – O “Consonantes” foi do estudo do Gabriel Matias e da Juliana. Então, tem uma coisa que acontece com o flamenco que é particular, que é: se tu resolve bailar com *siguiriya*, tu vai ter que pesquisar a letra da *siguiriya*, vai ter que ver qual *cantaor* cantou aquilo; se tu quiser bailar um *macabao* que é um *cante* antiquíssimo, vai ter que procurar quem cantava *macabao*, vai trocar com o Giovanni Capeletti. Então de certa forma tu sempre vai ter de pesquisar pelo menos a questão musical. Quer bailar um *caracoles*, vai ter que buscar a letra do *caracoles*, quem esta cantando qual é a estrutura. Isso é ponto comum dos espetáculos de flamenco aqui. Vai ter de buscar. (Entrevista. Juliana Kersting – Del Puerto. Dia 12 de abril de 2017. Com 43min e 36seg de duração).

Del Puerto é composta pelo coletivo administrativo de: DANIELE ZILL, JULIANA KERSTING e Juliana Prestes, que integram o quadro de professores junto de Giovani Capeletti. As aulas são diversas: *baile* (técnica e coreografia) envolvendo diversas técnicas: *castanholas*, *abanico*, *bata de cola*, *mantón*, *bastón*; *toque*: cajón, guitarra, *palmas* y compás; e musicalidade e história do flamenco.

2.4 Artistas Independentes

Praticamente todos os *bailaores* e *bailaoras* flamencos tem um projeto de carreira solo, que, se não vinculado ao flamenco, normalmente esta relacionado a alguma outra formação anterior ou paralela. Mesmo aqueles que lecionam em escolas também produzem arte e canalizam a sua carreira em outros focos, por exemplo: GRAZIELA SILVEIRA, mantém o seu próprio grupo de flamenco intitulado “Graziela Silveira Dança Flamenca”, participa do grupo GEDA Cia. De Dança Contemporânea e também leciona em Canoas e Novo Hamburgo com aulas de dança flamenca; CARMEN PRETTO, que concretizou diversos espetáculos através do Grupo Alumbra España, de sua direção, fundado em 1991, mantém aulas regulares de flamenco em Escolas de dança de múltiplas modalidades, e é formada em *ballet* clássico pela Escola Prof. Maria Júlia da Rocha.

Entre as entrevistas, o caso mais significativo de uma carreira de artista solo que apareceu foi o de SILVIA CANARIM, que mostrou desde o princípio ter uma formação rodeada de parcerias muito diferentes, quase sempre sem ter administrado uma escola ou algum estabelecimento particular, mas produzindo espetáculos, criando um público cativo de alunos e espectadores, construindo uma identidade mais individual de carreira.

SILVIA CANARIM começou a fazer aulas de flamenco com ROBINSON GAMBARRA em 1991, estudos que duraram 6 meses. Após este princípio, SILVIA CANARIM, junto a um grupo em que se encontravam, Cadica Costa e Cristina Cambesis, começou a fazer aulas com a *bailaora* argentina, La Morita (1944), nascida em Buenos Aires, que lecionava aulas de flamenco em Curitiba/PR, mas que havia vindo fazer um workshop em Porto Alegre, e acabou repetindo este trajeto seguidamente uma vez por mês, para dar aulas a este grupo, durante o ano de 1992-1993. La Morita é reconhecida por ser uma das difusoras do flamenco no Brasil. Em 1995, SILVIA CANARIM faz sua primeira viagem para a Espanha ao lado de Cristina Cambesis, com um mês de duração. As viagens à Espanha fizeram parte constante da formação de SILVIA CANARIM, e é elemento integrante do currículo da maioria dos entrevistados.

SILVIA CANARIM¹¹³ e ANDREA FRANCO¹¹⁴ chamam atenção em suas respostas para a importância do conhecimento do cotidiano Andaluz, do porque e como são utilizados os gestuais, quais são os elementos culturais e sentimentos mobilizados para se conseguir chegar à expressão que se objetiva com a dança. Estas questões têm muito a ver com o conhecimento adquirido pela experiência no exterior que vai ser incorporado, aplicado na realidade brasileira e porto-alegrense, por artistas locais. Como exemplo podemos utilizar o *cante* flamenco, que apresenta elementos culturais dos povos ciganos, da realidade andaluza, e que jamais teria como ter um contra ponto idêntico brasileiro, gaúcho ou porto-alegrense, mas é possível como acredita SILVIA CANARIM, que se mobilizem os mesmos sentimentos, as mesmas intenções a sua própria maneira. Uma das profissionais destacada pelos entrevistados nesta função de traduzir os sentimentos e expressões para a dança foi Yara Castro, *bailaora* flamenca, casada com Fernando de La Rua, guitarrista flamenco. Sua importância está na difusão do flamenco por todo o Brasil, ministrando cursos e levando professores a se apresentar na Espanha quando viajam para fazer suas especializações.

SILVIA CANARIM viajou para a Espanha algumas outras vezes, destacando os períodos de dezembro de 1998 a abril de 1999, quando ainda fazia parte do Grupo Jaleo, tendo ido estudar no Centro Internacional de Flamenco y Danza Española Amor de Díos (1953), em Madri, com especialidade em flamenco e dança espanhola, frequentado por grande parte dos profissionais que vão à Espanha por apresentar em seu quadro de professores, nomes de artistas que estão despontando nos palcos de teatro, que em meio as temporadas oferecem aulas, alugando as salas da Academia Amor de Díos. Todos os entrevistados que estiveram na Espanha passaram por esta academia de dança. Entre eles: ANDREA

¹¹³ “**SILVIA CANARIM** – A Yara Castro é uma pessoa que te consegue fazer entender: “Olha, esse movimento que eu estou passando para vocês na Espanha é assim porque as mulheres na Espanha são desse tal jeito”. Na minha formação a Yara foi muito importante, pois agora como professora eu pego muito esse conceito na hora de dar aula, de dizer de onde surgem as movimentações e também dizer – olha, esse é o meu caso, não da Yara - mas dizer: não me interessa fazermos uma imitação, temos que saber como o flamenco é, os seus cânones, e a partir deles colocar a nossa história. Eu nunca vou ser uma cigana, nunca vou ser uma espanhola, vou ser uma brasileira dançando com uma técnica específica, mas as emoções que eles mobilizam eu posso mobilizar também, da minha forma.” (Entrevista. *Silvia Canarim*. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.).

¹¹⁴ “**ANDREA FRANCO** - Se tu quiser ser bailarino pode continuar tendo aulas aqui, mas tem que ir para lá, não tem jeito, porque mais do que a técnica tu tem que entender a linguagem flamenca, tem que entender a cultura flamenca. É a mesma coisa que alguém vir querer aprender samba em Porto Alegre, vai pro Rio de Janeiro, aqui vai ter uma característica do samba, mas lá na raiz é outro assunto.” Entrevista. Andrea Franco – Tablado Andaluz. (Entrevista. Andrea Franco – Tablado Andaluz. Dia *Dia 23 e 30 de julho*. Duração de 57min e 31seg).

FRANCO¹¹⁵, CARMEN PRETTO, DANIELE ZILL, GRAZIELA ZILVEIRA, PEDRO FERNANDEZ¹¹⁶, ROBINSON GAMBARRA e SILVIA CANARIM.

De 2008 até 2011, logo após ter concluído a sua pós-graduação em dança na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), ingressa no programa de doutorado em “Flamenco: um acercamiento multidisciplinar a su estudio” da Universidade de Sevilla, Espanha, tendo como objeto de estudo para o projeto de pesquisa, o *bailaor* Israel Galván.

Durante este meio tempo de idas e vindas entre Espanha e Brasil, SILVIA CANARIM formou uma série de grupos, esteve presente em diversos projetos tanto de cunho privado quanto público e formou a sua própria companhia “Grupo Silvia Canarim”. Seu primeiro grupo chamado “Arte Flamenca”, surgiu em 1993, de uma parceria com Cristina Cambesis e com o “Duo Violar”, composto pela dupla de violonistas André Scarabelot e Wilson Zattera, que eram alunos da graduação em violão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O grupo concretizou muitas apresentações e também muitas outras parcerias nos locais em que fizeram sua performance, entre elas esteve Berbel Teixeira, músico profissional, percussionista, que seria parte integrante de seu próximo conjunto, o “Grupo Jaleo”, que teve início em 1997 e ficou ativo até 1998. Em 2001 é formado um novo projeto chamado “Lorqueanas”, inspirado na poética de Garcia Lorca, misturando os elementos da música e da dança. Suas parcerias eram as cantoras Vanessa Longoni, cantora gaúcha que teve seu primeiro disco “Mulher de Oslo” lançado em 2008; Simoni Rasslan,

“Formada em pedagogia (Orientação Educacional) pela UFMS e Música (Regência Coral) pela UFRGS, desenvolve uma carreira profissional como musicista, cantora, compositora e educadora musical (formação de crianças e adultos) há mais de 20 anos, atuando de forma intensa no meio artístico musical e teatral. Juntamente com Adriana Marques e Hique Gomez criou o Espetáculo Musical “RADIO ESMERALDA”, que foi sucesso de público e crítica em boa parte do Brasil. O seu trabalho mais recente é o show de música Brasileira, Xaxados e Perdidos, em que

¹¹⁵ “ANDREA FRANCO – [...] Íamos lá porque esses bailarinos que estavam em Madri precisavam fazer espetáculo, e quando eles não estavam em cartaz davam aula na Amor de Díos. A academia funcionava como um lugar alternativo para eles continuarem tendo renda, porque se não eles iam fazer a temporada deles, e depois? Muitos alugavam casa, ficam morando lá, e não tem trabalho, então surgiu a Amor de Díos.” (Entrevista. Andrea Franco – Tablado Andaluz. Dia *Dia 23 e 30 de julho*. Duração de 57min e 31seg).

¹¹⁶ “PEDRO FERNANDEZ - Com 19 anos eu fui morar em Sevilla. Então eu conheci o Andaluz, o sul da Espanha, conheci o jeito de ser da região, dos gitanos e do flamenco: muita festa, muito tablao e salas de flamenco. Um exemplo de um dia inteiro de quem está estudando em Madri: de manhã vai para o Amor de Díos, tem umas aulas que começam antes das nove horas, que eu acho um exagero[...] Ia para casa, dava uma descansada, voltava para o ciclo e podia ver os tablaos que tinham. Tem uns shows que começam mais cedo então podia pegar um e depois ir para o outro. Depois vai todo mundo para as festas, aí tem o “Cardamomo”, são tablaos *after* tablao, e fica rolando festa com Rumba com Buleria. A galera fica escutando com uma gitanada em volta, ali é um dos mais divertidos. Depois os bohemios mesmo vão para a “Soleá”, “Candela”, bares que não são Tablaos, são Comaas ou Salas Flamencas[...]” (Entrevista. *Pedro Fernandez – Tablado Andaluz*. Dia 15 de abril de 2017. Duração de 52min e 31seg).

divide o palco com Álvaro Rosa Costa e Beto Chedid.” (Retirado do site oficial da UFRGS, disponível pelo link: <http://www.ufrgs.br/musicalidade/educamus/simone-rasslan>)

,ambas de carreira reconhecida atualmente na cidade de Porto Alegre, e Denise Simas Baptista que era formada em letras pela PUCRS, com especialidade na língua espanhola. Após o ciclo das “Lorqueanas”, começou a produzir espetáculos junto de suas alunas, e eram tantas formações que SILVIA CANARIM, resolveu nomear as suas produções com o nome de “Grupo Silvia Canarim”. Entre os projetos do “Grupo Silvia Canarim”, esteve o trabalho integrado ao Edital Público para a gestão cultural da sala 502 do Centro Cultural Usina do Gasômetro – Usina das Artes, de 2015 até 2017.

São dois aspectos que andam juntos: a da artista que concretiza parcerias que geram diferentes identidades, sem estarem englobadas dentro de uma grande companhia; e como as escolas que apresentamos antes, SILVIA CANARIM também produziu espetáculos junto aos seus alunos, desenvolveu um público cativo e uma identidade fixa, parecida com a que as companhias das outras escolas têm. Isto parece lhe dar uma liberdade muito maior de como utilizar o seu trabalho, de como desejaria apresentar a sua imagem. No espetáculo “A Casa” que teve estreia em 2007, baseado em obra de Federico Garcia Lorca, “A Casa de Bernarda Alba” escrita em 1936, SILVIA CANARIM concretizou uma de suas maiores parcerias, com bailarinos, músicos, produção cênica, entre outros. Entre os artistas e profissionais que estiveram envolvidos no espetáculo “A Casa”, podemos citar: Decio Antunes (diretor); Felipe Azevedo (diretor musical); Iandra Cattani, Maria Albers, Adriano Ferreira, Rita Zanini, Jacqueline Ferreira, Daniele Zill, Ana Medeiros (bailarinos); Giovani Capeletti (guitarra flamenca); Thatá Flores (cante flamenco); Cristiano Rodrigues Tuti (na percussão); Francis Bacon, Marcinha Bati e Mano Ribeiro Virgo (equipe de produção); chefiados pela Valencia Losada, Mark Som, Nicanor Simões (operação de som); Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB); Ana Inez Klein, Eduardo Mendonça, Eduardo Steinmetz, Liah Trind, Rocelito Amaral, Sabrina Ocanha, Sonia Schuch e Zaha Paz (atores); Fabrício Simões (desenho de luz); Guto Greca (operação); Fabricio Ribeiro (Design Gráfico); Maria Inês Rodrigues (Gravuras); Claudio Etges (Fotografia); Bebê Baumgarten (assessoria de imprensa); Coca Serpa (figurinos). Não é como se as escolas não concretizassem diferentes tipos de parceria, não planejassem em conjunto com outros artistas, pois acontece. Temos como exemplo o projeto “Encuentros”¹¹⁷ da Escola de Flamenco Del Puerto, em que havia uma grande troca

¹¹⁷“**DANIELE ZILL** – A Del Puerto sempre teve uma característica de abertura e de diálogo com as artes cênicas, outras modalidades de dança – vou usar essa palavra de novo – teatro, música, dialogamos bastante com o

entre as diversas artes: a música, a dança, as artes plásticas, a fotografia e o teatro; com o Tablado Andaluz temos o exemplo do espetáculo “Toro y La Luna,

“inspirado na música homônima, extraída do folclore popular andaluz, resgata a lírica que envolve a figura do touro e seus simbolismos. Através da pesquisa realizada acerca das lendas e das canções populares andaluzas, a Cia. de Danza Flamenca Tablado Andaluz e o músico madrileño Augustín Carbonell encenam através do baile, do sapateado e da música flamenca a força indomável do touro e o encantamento que a luz da lua exerce sobre ele. O espetáculo está estruturado nem contraponto entre o dia e noite, fúria e paixão. (Backes, Laura. *Anuário de artes cênicas: 2001*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2003. p. 59).

Mas nestes exemplos a identidade da escola toma a frente da representação, de grupo realizador.

Ao mesmo tempo em que se formam parcerias e espetáculos, a docência também faz parte da rotina do artista, como forma de profissionalização e também como mais uma maneira de rendimento. SILVIA CANARIM¹¹⁸ começou dando aulas na Academia Sal da Terra em 1995, uma academia multidisciplinar, localizada atualmente na Rua José de Alencar, nº 609, no bairro Menino Deus de Porto Alegre. Depois, em 2001, foi para um espaço chamado Buraco Relações em Dança, academia de dança antigamente localizada na Rua Miguel Tostes, em Porto Alegre, marca que havia comprado a Academia Sal da Terra, mas que logo fechou, deixando os professores como administradores do espaço, agora com o nome de Arte 5. Foi a única vez que SILVIA CANARIM administrou uma escola, mesmo que junto de um coletivo, que se dissolveu, pois tinham somente o objetivo de dar as aulas, e não de administrar o espaço, então uma das professoras ficou como encarregada. Leciona na Arte 5 até 2008 quando viaja para a Espanha, e ao voltar em 2011, começa a dar suas aulas no Centro de Arte Integrado Naira Nawroski, aonde continua até hoje. É muito difícil à carreira de um artista flamenco em Porto Alegre não passar pela docência, é necessário para o seu sustento, para o investimento em seus projetos e para a divulgação de seu trabalho.¹¹⁹

cinema também, e com as artes plásticas. Nós tivemos durante cinco ou seis anos um projeto chamado “Encuentros”, ele começou em 2006 se eu não me engano, ficou em edição cinco anos, e a gente criava diálogos. Era muito divertido. Com outras artes, fazíamos números juntos, números separados, deixávamos um espaço para o improviso, que é uma característica do flamenco, enfim, foi muito rico esse projeto.” (Entrevista. Daniele Zill – *Del Puerto*. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg)

¹¹⁸ “SILVIA CANARIM – [...] mas eu estava dando aulas como bico, digamos. Tem gente que faz Uber nas horas vagas entendeu, e eu comecei a dar aula assim. Eu tinha um certo conhecimento, dava umas aulas e ganhava um dinheiro extra, também não era muito. Isso foi por 1993, comecei a dar aulas para iniciante, introdução ao flamenco, só o que eu dava.” (Entrevista. *Silvia Canarim*. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.).

¹¹⁹ “JULIANA KERSTING – Então nesse sentido diferenciamos até para poder colocar o flamenco em outro status que a dança caminha em Porto Alegre. A dança ainda está muito ligada com a escola, o artista, professor, para se manter, tem de dar aulas, que infelizmente só viver de cachê não tem como. Com o

Atualmente SILVIA CANARIM concentra seu trabalho entre a atuação cênica, o ensino da dança e a pesquisa teórica sobre o flamenco na contemporaneidade, no mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de tudo o flamenco perdurou e se adaptou as mais diferentes fases históricas, nas quais diferentes estilos se destacaram, assim como novas técnicas, novos instrumentos, novos locais de apresentação, figurinos, entre outros. O flamenco foi cunhado como uma forma de identidade do povo andaluz, tendo se expandido durante o governo ditatorial de Franco, como uma senha da identidade espanhola, mas que efetivamente não se concretizou. A sua atual universalização não provém de uma visão hierárquica frente às outras culturas, mas à sua característica “metamorfa” de ser composta por constantes fusões com outros elementos culturais, à sua adaptação e identificação constante com o cotidiano do ser humano.

Identifico que o flamenco e seus profissionais em Porto Alegre apresentam duas conclusões em relação a sua passagem no tempo até o presente, e também àquilo que se refere ao seu futuro, uma positiva e outra negativa. PEDRO FERNANDEZ e GRAZIELA SILVEIRA¹²⁰ acreditam que o flamenco se estabilizou como parte da cultura porto-alegrense, identificando um público próprio, principalmente formado pelos seus alunos, mas também por espectadores e consumidores da cultura de forma geral sendo atraídos pela dança, pela música ou pelo caráter exótico.

O flamenco em Porto Alegre formou novos profissionais, em sua maioria da dança, mas também da música, especializados em sua modalidade. Também incorporou profissionais de outros estilos, que poderiam ser do Ballet Clássico, da Dança Contemporânea, entre outros. O que lhe proporcionou uma grande rotatividade de artistas. Os seus *bailaores* e *bailaoras* são reconhecidos internacionalmente, com formação extensa e contínua com profissionais do Brasil, de Espanha, e outros países, sendo chamados para participar como convidados em espetáculos e festivais internacionais e nacionais, sempre trocando conhecimento através de workshops.

Os grupos aqui criados promoveram espetáculos de abrangência regional e nacional, e alguns com parcerias e reconhecimento internacional, que ocuparam salas de espetáculo e teatros da capital, interior do estado e demais cidades brasileiras, através de seu investimento

¹²⁰ **GRAZIELA SILVEIRA** – “Eu acho que o flamenco em Porto Alegre já conquistou um espacinho. Assim, o Tablado tem 25 anos, a Cadica 20 anos, a Del Puerto ta completando 18 anos, tem outras escolas, outros profissionais. Ele conquistou um espaço, eu acho. Acontece que eu acho que mudou muito são os profissionais que estão envolvidos, já passou muita gente pelo flamenco que hoje em dia já não ta mais no flamenco, que ta fazendo outras coisas, e tem muita gente que continua.”(SILVEIRA, Graziela. *Tablado Andaluz. Entrevista*. Dia 29 de abril. Duração de 1hr e 48seg.)

privado, mas também de editais públicos. Estes grupos constituíram empreendimentos locais, escolas, companhias e restaurante, que por vezes mantiveram sedes em outras cidades do Estado.

Atualmente, também visto de forma positiva por JULIANA KERSTING¹²¹, o flamenco é reconhecido pela cena artística local através do Premio dos Açorianos, com indicações e premiações em mais de um tipo de categoria dentro dos espetáculos da dança. Por outro lado a premiação é entendida como um cartaz de divulgação, a formalização de um trabalho que ultrapassa o julgamento de uma classe artística, que seria o trabalho em prol do flamenco como arte.

Existe a crítica interna dos profissionais pela busca de sua formação constante, e isto vale para a questão de valorizar o que é produzido na cena cultural flamenca porto-alegrense, para que mais parcerias e projetos se concretizem juntos, apesar da visível concorrência de mercado que existe, assim como cita GRAZIELA SILVEIRA.¹²²

Negativamente os apontamentos de DANIELE ZILL e JULIANA KERSTING¹²³ relacionam a administração do órgão público junto à cultura como um fator de instabilidade, naquilo que se percebe pelos investimentos, pelo incentivo à produção e formação, variando de governo para governo, mas que no quadro atual seria encontrado de forma negativa. ANDREA FRANCO ressalva na sua entrevista sobre a dificuldade de se estabilizar com o seu empreendimento muitas vezes partindo da constante burocracia estatal.

¹²¹ JULIANA KERSTING – “E esta forma de se profissionalizar também dá um respaldo maior dentro da classe artística, então quando a gente ganhou o primeiro açorianos foi: “Hã? Flamenco ganhando açorianos? “Tablao” concorrendo com “Recintos”? Juliana Prestes concorrendo com Juana Amaral?”. Ai quando veio o “Las Cuatro Esquinas” de açorianos: “Como assim o flamenco está tomando esse espaço?”, mas isto porque nós colocamos como profissionais.” KERSTING, Juliana. *Del Puerto. Entrevista*. Dia 12 de abril de 2017. Duração de 43min e 36seg.

¹²² GRAZIELA SILVEIRA – “Mas mais pras escolas, nós ainda temos que educar nossos próprios alunos a irem assistir os espetáculos, porque assistir também é aprender. Cada escola tem seu grupo cativo, e tem meia dúzia que circula entre todos. Agente mesmo aqui de Porto Alegre se vê pouco, até eu não tinha esse costume.” (SILVEIRA, Graziela. *Tablado Andaluz. Entrevista*. Dia 29 de abril. Duração de 1hr e 48seg.)

¹²³ DANIELE ZILL – “É bastante concreto já. A perspectiva não é boa para as artes de maneira geral, infelizmente a gente vive uma realidade social e política que não aponta para grandes resoluções, ou grandes benefícios, em torno deste ideal. Eu digo ideal porque agente está muito longe de um lugar bom para as artes cênicas, para a arte nesse país. Eu vejo a arte, a música, a cena, a plástica, o cinema, enfim, como um processo educativo. Pra mim ela deveria estar presente desde muito cedo, não deveria ser uma fuga ou um refugio.” (ZILL, Daniele. *Del Puerto. Entrevista*. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg.)

Mas é importante frisar que estas críticas são conscientes de uma situação nacional e visam à melhora de um quadro mais geral de outros setores, dos quais a cultura é um dos afetados.¹²⁴

O flamenco em Porto Alegre desenvolveu diversos espaços de apresentação particulares e públicos para seus espetáculos. Cunhou músicos profissionais dedicados a música flamenca, assim como à fusão do estilo com outros gêneros locais. São feitos festivais, nos quais o estudo e prática, com a constante deslocação de profissionais estrangeiros internacionais, estaduais e municipais, são atração. Porto Alegre se configura como um dos polos brasileiros da cultura flamenca, em sua produção, ensino e prática.

¹²⁴ **ANDREA FRANCO** - Então vamos parar de dizer que com cultura é difícil. Em um país como o Brasil a cultura é o que é. Não dá pra artista “maluquear” que a Cultura aqui seja como na Inglaterra, na Holanda, no Canadá. Vamos entender que é Brasil, entender que enquanto o artista tá em casa ensaiando 4 horas por dia, tem “nego” se fudendo carregando peso, tem “nego” trabalhando jornada absurda com uma subvida entendeu. (FRANCO, Andrea. *Tablado Andaluz. Entrevista. Dia 23 e 30 de julho*. Duração de 57min e 31seg.)

BIBLIOGRAFIA

Anuário de artes cênicas. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura. (Utilizadas todas as disponíveis)

CALDERÓN, Serafín Estébanes. Escenas Andaluzas. Biblioteca Virtual Universal. 2003. “Asamblea general” – “Un baile em Triana”. Disponível pelo link: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70209.pdf>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

CANARIM, Silvia. *Entrevista*. Dia 6 de junho. Duração de 44min e 57seg.

CARBAJO, Francisco Gutiérrez. *Bibliografía Flamenca: El Flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX y otros estudios*. Em: Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid. n. 513 (marzo 1993). p. 112-117.

COSTA, Cadica. Baile Flamenco: Identidade Gaúcha. Revisão Press Revisão; edição de textos Antônio Falcetta. – Porto Alegre: Libretos, 2011.

CUNHA, Morgada. Dança: nossos artífices / Morgada Cunha, Cecy Franck. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DOÑA, Lidia Atencia. *Desarrollo Histórico y Evolutivo del Baile Flamenco: de los bailes de candil a las nuevas tendencias en el baile flamenco*. Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá, Nº 12, Diciembre 2015. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Disponível pelo link: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/229491/189221>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

ESPINOSA, Rafael Valera. *La Importância de las peñas en el mantenimiento y difusión del flamenco*. nº1, Revista Alboreá, 28 de fevereiro, 1999.

FERNANDEZ, Pedro. *Tablado Andaluz. Entrevista*. Dia 15 de abril de 2017. Duração de 52min e 31seg.

FERREIRA, Tânia. *Dança flamenca: expressividade e cotidiano*. Ed. Mackenzie, 2007.

FRANCO, Andrea. *Tablado Andaluz. Entrevista*. Dia 23 e 30 de julho. Duração de 57min e 31seg.

GAMBARRA, Robinson. *Entrevista*. Dia 26 de junho. Duração de 43min e 54seg.

GAMBOA, Jose Manuel. *El Mairénismo*. Editora Junta de Andalucía Consejería de Cultura. Música oral del sur, Revista Internacional, nº6, ano de 2005. p. 105. Disponível pelo link: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/mairénismo.pdf>. Último acesso no dia: 17/07/2017.

GOLDBACH, Theresa. *FASCISM, FLAMENCO, AND BALLET ESPAÑOL: NACIONALFLAMENQUISMO*, 2014. The University of New Mexico Albuquerque, New Mexico. Maio de 2014. Disponível pelo link: <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/24252/THESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Último Acesso no dia: 17/07/2017.

GRANDE, Felix. *García Lorca y el flamenco*. Cuadernos Hispanoamericanos. n. 479 (mayo 1990). p. 49-68.

HERNANDÉZ, José Matinez. *Otra mirada sobre el flamenco*. Em: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. n. 520. Outubro de 1993. p. 110-113.

HERNANDÉZ, José Matinez. *Orígenes del flamenco*. Portal Educativo Contra Clave, 2006. Disponível pelo link: <http://www.contraclave.es/musica/minas/orflamenco.pdf>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

JIMÉNEZ, José Cenizo. *Los Escritores y el Baile Flamenco*. Revista Alboreá, nº 6 e 7, 10 de outubro, 2000. Disponível em: http://flun.cica.es/revista-alborea/n006_7/salida04.html. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

KERSTING, Juliana. *Del Puerto. Entrevista*. Dia 12 de abril de 2017. Duração de 43min e 36seg.

Memória da Cena. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura. (Utilizadas todas as disponíveis)

NOTARIO, Ana M^a Tenorio. *La Documentacion sobre el Flamenco (I)*. Revista Alboreá, 1 de junio, 1999. Disponível pelo link: <http://flun.cica.es/revista-alborea/n002/salida06.html>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

NUÑES, Faustino. *FER. Capítulo I. Curso Progresivo Comprende el Flamenco*. Link do Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=QYcGut0syE&list=PLyKtMQZKsB737kPz6-UIRI2yTrvvtiMHf>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

NUÑES, Faustino. *FER Capítulo I "Periodización de la historia del flamenco" Faustino Núñez*, 2013. Link do Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5LwFPyELhe4&list=PLyKtMQZKsB737kPz6-UIRI2yTrvvtiMHf&index=11>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

ÖGMUNDSDÓTTI, Eva Ösp. *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. El grito del pueblo. Abril de 2010. Disponível pelo link: <https://skemman.is/handle/1946/4825>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

PALMERAL, Ramon Fernandez. *Federico García Lorca y el Flamenco*. Composición de “Palmeral”, 2016. p.17-25. Disponível pelo link: <https://goo.gl/QbChGp>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

PRETTO, Carmen. *Alumbra España. Entrevista*. Dia 16 de junho. Entrevista feita por escrito, 2 pág.

RECORDANDO a Silverio Franconetti. Editora Foro Cultural Flamenco “Morón 2004”. Revista Flamenca “a compás...”, julho de 2007, nº1. p. 137 – 140. Disponível pelo link: http://flun.cica.es/bdrevistas/repositorioPaginas/A_COMPAS/n1/137.pdf. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

SILVEIRA, Graziela. *Tablado Andaluz. Entrevista*. Dia 29 de abril. Duração de 1hr e 48seg.

STEINGRESS, Gerhard. *Sociologia del cante flamenco*. Editorial Signatura. 2005. p. 253 – 325. Disponível pelo link: <https://goo.gl/pTGynf>. Acessado pela última vez em 10 de julho de 2017.

VERGILLOS GÓMEZ, J. Conocer el flamenco: sus estilos y su historia, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla, 2002.

ZILL, Daniele. *Del Puerto. Entrevista*. Dia 24 de junho. Duração de 18min e 26seg.

APÊNDICE I – PROFISSIONAIS FLAMENCOS ENTREVISTADOS

FOTO 1 – Andrea Franco



FONTE: Site Oficial Tablado Andaluz
(Disponível pelo link:
<http://www.tabladoandaluz.com.br/professores/>)

Andrea Franco é fundadora do Tablado Andaluz, que hoje funciona como escola de dança e Tablao (bar flamenco). Andrea possui formação nacional e internacional em flamenco, e produz espetáculos e projetos de abrangência internacional. Atualmente ocupa o cargo de Diretora, professora, coreógrafa e chefe de cozinha no Tablado Andaluz.

FOTO 2 – Carmen Pretto



FONTE: Retirada do perfil público do facebook
de Carmen Pretto.

Carmem Pretto é formada em Ballet Clássico pela Escola Prof^a Maria Júlia da Rocha com registro na Secretaria de Educação e Cultura. Pela Delegacia Regional do Trabalho é Maitre em dança, e também é graduada no curso de Licenciatura em Dança ULBRA/ Canoas 2017. Sua formação como artista, bailarina e bailaora abrange inúmeros professores nacionais e internacionais, tanto no flamenco quanto em outras danças. É fundadora do Grupo de Dança Alumbra Espanha em 1991, e atualmente dá aulas de flamenco no Híbridus Instituto de Dança.

FOTO 3 – Daniele Zill



FONTE: Site Oficial da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto – espetáculo “Flamenco Imaginário”, Portfólio. (Disponível pelo link: <http://www.delpuerto.com.br/portfolio/flamenco-imaginario>)

Daniele Zill integra como bailarina, coreógrafa, pesquisadora e produtora a Cia de Flamenco Del Puerto desde 2001 e atua também como professora de dança flamenca, ministrando aulas regulares, cursos especiais e workshops na Escola de Flamenco Del Puerto desde 2004. Concluiu seus estudos em piano clássico, teoria musical, entre outros, na Escola de Belas Artes Oswaldo Engel – Erechim/RS, onde estudou desde os 5 anos. É também graduada em fisioterapia, pós-graduada em Reeducação Postural e do movimento e Acupuntura Chinesa e mestranda em Artes Cênicas PPGAC UFRGS. atualmente integra o corpo de artistas e coordenadores da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto, nas quais participou e produziu espetáculos e projetos premiados (Açorianos de Dança) e reconhecidos pela classe artística.

FOTO 4 – Graziela Silveira



FONTE: Site Oficial Tablado Andaluz
(<http://www.tabladoandaluz.com.br/professores/>)

Graziela Silveira, jornalista graduada pela Unisinos em 2002, Técnica em Dança graduada pela Ulbra em 2006, formada em ballet clássico pela Fundação Cultural de Canoas em 1999, é professora e bailarina de flamenco no Tablado Andaluz. Também em carreira solo, é fundadora e coordenadora do grupo Graziela Silveira Dança Flamenca, e realiza suas aulas atualmente na Antiga Estação de Trem de Canoas/RS, e também no Estúdio de Danças Juliana Lorenzoni em Novo Hamburgo.

FOTO 5 – Juliana Kersting



FONTE: Site Oficial Antônio Rabadan (figurinista) – Fotografo Emmanuel Denaui – espetáculo “Flamenco Imaginário”. (Disponível pelo link: <http://www.antoniorabadan.com/site/?p=1562>)

Juliana Kersting, atriz e bailarina, Bacharel em Interpretação Teatral pelo Departamento de Arte Dramática da UFRGS em 2005, professora de teatro e de dança flamenca, atualmente integra o corpo de artistas e coordenadores da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto, nas quais participou e produziu espetáculos e projetos premiados (Açorianos de Dança) e reconhecidos pela classe artística.

FOTO 6 – Pedro Fernandez



FONTE: FONTE: Site Oficial Tablado Andaluz
(Disponível pelo link:
<http://www.tabladoandaluz.com.br/professores/>)

Pedro Fernandez, professor de flamenco no Tablado Andaluz, viveu e vive intensamente o flamenco. Sua formação flamenca, desde a infância, está vinculada a sua vivência no Tablado Andaluz, onde foi criado, e a sua experiência internacional e nacional com o meio profissional artístico. Atualmente é o diretor musical do estabelecimento, bailaor e coreógrafo de flamenco de carreira solo. Também é fundador da banda Flamencura, onde atua como diretor musical e vocalista.

FOTO 7 – Robinson Gambarra



FONTE: Fotógrafo Carlos Sillero – Espetáculo
“Joyas Flamencas” (2011). Retirado do perfil
público do facebook de Robinson Gambarra.

Robson Gambarra é bailarino e bailaor de formação nacional e internacional, também fundador do Tablado Andaluz. Atualmente trabalha com grupo de dança em Uruguaiana, atuando como coreógrafo, diretor artístico e professor. Também leciona dança flamenca e castanholas na Arabesque Escola de Dança e Movimento, em Porto Alegre

FOTO 8 – Silvia Canarim



FONTE: Site Oficial Silvia Canarim (Disponível pelo link: <http://silvia-canarim.com.br/silvia-canarim/>)

Sílvia Canarim é bailarina, coreógrafa e professora de dança flamenca. Graduada em Comunicação Social/Jornalismo, pós-graduada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, diplomada em “Estudios Avanzados en Flamenco” pelo Programa de Dourado em Flamenco da Universidad de Sevilla e mestranda em Artes Cênicas pela UFRGS. Atualmente, a bailarina concentra seu trabalho entre a atuação cênica, o ensino de dança (Naira Nawroski Centro de Artes Integradas) e a pesquisa teórica sobre o flamenco na contemporaneidade (mestranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da UFRGS).

APÊNDICE II – GLOSÁRIO FLAMENCO

ABANICO: adereço utilizado na dança flamenca, de técnica específica. Semelhante a um leque.

ARPEJO: técnica de tocar, uma após a outra, as notas que compõe o acorde.

BAILAOR: palavra usada em referência àquele que dança flamenco.

BAILE: palavra usada para designar a dança flamenca.

BASTÓN: adereço utilizado na dança flamenca, de técnica específica. Semelhante a uma bengala.

BATA DE COLA: figurino flamenco feminino, em que se adere um rabo de vestido mais longo com babados. Na dança é utilizado com técnicas específicas.

CAJÓN: instrumento de origem chilena foi incorporado ao flamenco por Paco de Lucia. Geralmente usado como instrumento de acompanhamento, também podendo fazer frases de solo percussivo.

CANTAOR: palavra usada em referência àquele que canta flamenco.

CANTE: palavra usada para designar o canto flamenco.

CANTE ADELANTE: canto protagonista. Geralmente o cantor se localiza mais a frente do palco.

CANTE ATRÁS: canto de acompanhamento. Geralmente o cantor se localiza mais para trás do palco.

CASTANHOLA: antigo instrumento percussivo, incorporado a diversas culturas e também ao flamenco. A castanhola é tocada com as mãos e a sua adaptabilidade aos estilos musicais é infinita.

CHICO: pequeno, menino, jovem; uma valorização subjetiva que normalmente se refere a forma de interpretar o flamenco de forma mais leve e alegre.

COMPÁS: tempo e ritmo musical subdividido em períodos fixos.

FALSETA: frase melódica executada pelo guitarrista em punteado, antes da entrada do canto.

JALEO: palavras e palmas de incentivo aos artistas.

JONDO: uma valorização subjetiva, que normalmente se refere a forma de interpretar o flamenco que possui mais expressão, força e profundidade.

JUERGA: é a festa, a farra, festa flamenca; em uma juerga não se aplicam as regras gerais de um estilo, o improviso é característica marcante.

MANTÓN: adereço utilizado na dança flamenca, de técnica específica. Semelhante a um grande manto.

PALMA SURDA: são palmas utilizadas como forma de acompanhamento, com o som grave.

PALMA: são palmas utilizadas como forma de acompanhamento, com o som agudo.

PALOS: são os diversos estilos do flamenco.

PAYO: aldeão, campesino, rude. Procede de “payés” que tem esse significado na Cataluña, Valencia e Baleares. Os ciganos começaram a usar-lhe para nomear desdenhosamente a quem não é de sua raça e o termo está se generalizando para nomear os não ciganos.

PICADO: técnica utilizada com os dedos para ganhar velocidade ao tocar uma frase melódica. Soam como ataques às notas sequenciais.

POR ABAJO: tom que o guitarrista dá ao cantor, equivalente ao tom de “Ré Maior”.

POR ARRIBA: o tom que o guitarrista dá ao cantor, equivalente ao tom de “Mi Maior”.

POR MEDIO: tom que o guitarrista dá ao cantor, equivalente ao tom de “La Maior”.

RASGUEADOS: técnica usada ao se fazer acordes, em que os dedos atingem sequencialmente as cordas do violão, reproduzindo um efeito de repetidos ataques às cordas.

SOMBRERO: adereço utilizado na dança flamenca, de técnica específica. Semelhante a um chapéu.

TABLAO: é o nome que se dá aos bares flamencos, que recebem eventos e promovem apresentações de flamenco; “tablao” em referência ao piso de madeira que compunha os palcos dos locais de apresentação, utilizados no sapateado.

TREMOLO: técnica utilizada para reproduzir um efeito de eco, geralmente se alternam os baixos enquanto que a melodia é tocada cinco vezes seguidas.

TOQUE: palavra usada para designar a guitarra flamenca.

TOCAOR: palavra usada em referência àquele que toca a guitarra flamenca.

ZAPATEADO: estilo da dança flamenco que se utiliza dos pés para a produção do som. É parte integrante da música no flamenco, podendo fazer parte do acompanhamento ou solando.

APÊNDICE III – CRONOLOGIA DAS ETAPAS DO FLAMENCO

Periodização do flamenco

Etapa	Principais características	Data
Etapa Primitiva	<ul style="list-style-type: none"> • Formação dos primeiros estilos e seus derivados. • Figuras importantes e locais de apresentação. • Escritos Flamencos. 	(1749? – 1960) * Faustino Nuñez
Edad de Oro	<ul style="list-style-type: none"> • Academias <ul style="list-style-type: none"> - O <i>baile</i> com o papel principal. • Cafés Cantantes <ul style="list-style-type: none"> - A busca pela identidade local. - Profissionalização, difusão e desenvolvimento dos <i>bailaores, tocaores e cantaores</i>. - Cristalização de estilos. • Escritos anti-flamenquistas <ul style="list-style-type: none"> - Relação do flamenco com a boemia, ciganos e proletariado. - Evocação da religiosidade em crítica a sensualidade. 	(1860 - 1920)
A Ópera Flamenca	<ul style="list-style-type: none"> • O Teatro e a Ópera Flamenca <ul style="list-style-type: none"> - Transformação dos elementos do flamenco: <i>baile, cante y toque</i>. 	(1920 – 1950)

	<ul style="list-style-type: none"> - Popularização massiva do flamenco. • Concurso de Cante Jondo de Granada em 1922 - A busca pelas “origens” e a preocupação com o desvirtuamento. • Guerra Civil Espanhola e Franquismo - Censura e perseguição. 	
Nacional Flamenquismo	<ul style="list-style-type: none"> • Política de censura - Cunhar a cultura nacional. - Especificidades do flamenco. • Política de educação social pela cultura - Pedagogy of Free Time. • Hierarquia cultural - Criação de uma homogeneização nacional através da cultura . 	(1940 - 1955)
Renascimento ou Revalorização	<ul style="list-style-type: none"> • Tablaos y Peñas - Turismo e volta dos antigos <i>palos</i>. - Referência do local de apresentação e estudo do flamenco. • Festivais Culturais - Caráter educacional e de política governamental. - Registro local cultural, regional. 	(1950 – 1985)

	<ul style="list-style-type: none"> - Local de troca e encontro entre os artistas, assim como revelações de talentos. • Flamencologia - Estudo do flamenco. - Ferramenta de organização e de produção de cânones. - Atual núcleo de estudiosos sobre o flamenco. 	
Flamenco Contemporâneo	<ul style="list-style-type: none"> • Mairenismo - Classificação e estudo do flamenco. - Enrijecimento da prática. - Cante Gitano. • Novo Flamenco - Fusão e adesão de estilos ao flamenco. - Utilização de novas composições e instrumentos. • Universalização - Cinema, artes, teatro, festivais... 	(1985 – 2017)

*Faustino Nuñez escolhe a data de 1749 como primeiro registro por simbolizar a grande prisão dos ciganos em três grandes prisões da região andaluza. Tendo sido um marco importante para a troca cultural deste povo.

ANEXO I – FOTOS DE GRUPOS E ESPETÁCULOS FORMADOS PELOS ENTREVISTADOS

FOTO 1 – Espetáculo “Fantasia Flamenca” (2011) - Grupo Alumbra España (Carmen Pretto)



FONTE Cláudio Etges/Divulgação/PMPA – (Disponível pelo link:
[http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=139676&USIN A\)](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_novo/default.php?p_noticia=139676&USIN A))

FOTO 2 – Projeto “Noches Flamencas” - (Escola e Tablao - Tablado Andaluz) – Andrea Franco (centro do palco).



FOTO: Apresentações feitas no ambiente de tablao no Tablado Andaluz (Disponível pelo link: <http://www.portoalegre.travel/site/contdetalhes.php?idConteudo=18275>).

FOTO 3 – Espetáculo “Las Cuatro Esquinas” (2012) - (Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto) – Ana Medeiros (esquerda), Juliana Prestes (meio) e Daniele Zill (direita).



FONTE:. Site Oficial da Escola e Companhia Del Puerto (Disponível pelo link: <http://www.delpuerto.com.br/portfolio/las-cuatro-esquinas>).

FOTO 4 – Grupo Jaleo (1998) - Silvia Canarim (meio para esquerda), Andrea del Puerto (meio para direita), Berbel Teixeira (ponta esquerda) e Fernando de Marília (ponta direita).

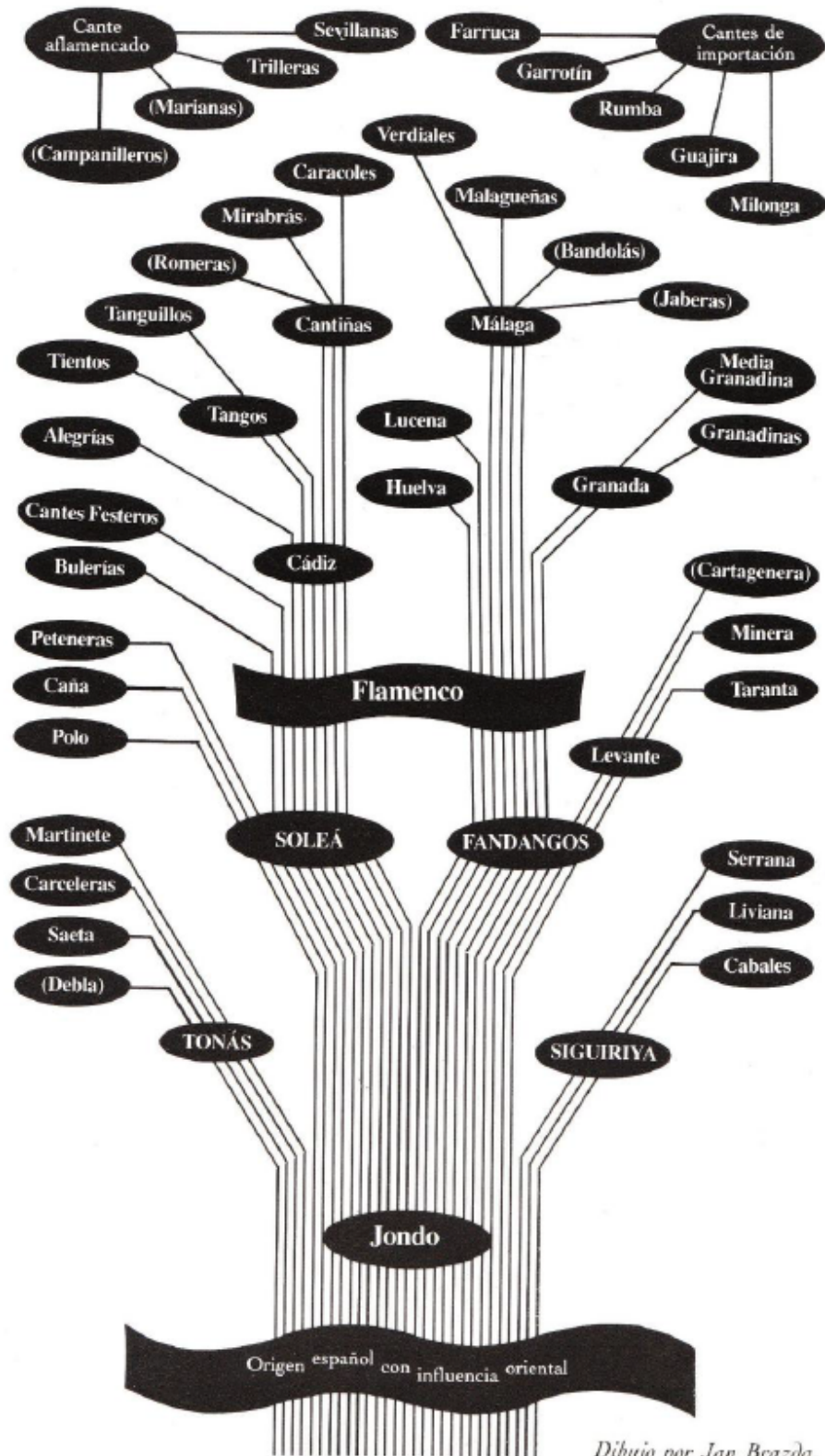


FONTE: Claudio Etges, retirado do perfil público do facebook de Silvia Canarim.

ANEXO 3 – ÁRVORE GENEALÓGICA DOS PALOS FLAMENCOS

FONTE: ÖGMUNDSDÓTTI, Eva Ösp. *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. El grito del pueblo. Abril de 2010. p. 79.

LAS FORMAS DEL FLAMENCO



ANEXO 4 – OS PALOS FLAMENCOS, SUA ORIGEM, DERIVADOS E COMPÁS

FONTE: FONTE: ÖGMUNDSDÓTTI, Eva Ösp. *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días*. El grito del pueblo. Abril de 2010. p. 80-81.

Palo	Derivados	Origen	Compás
Tonás	Martinete, carcelera, debbla, saeta	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10 <u>11</u> <u>12</u>
Seguriya	Liviana, serrana, cabal	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> 10 <u>11</u> <u>12</u>
Soleares	Polo, caña, bulerías	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>
Tangos	Tanguillos, tientos	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u>
Cantiñas	Alegrías, caracoles, mirabrás, romera	Cante básico	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>
Fandangos locales/regionales	De Málaga, Huelva, Almería, Lucena, Granada	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>
Cantes de levante	Malagueñas (verdiales, jaberas, rondeñas), granaína, medio granaína	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>
Cantes de las minas	Tarantos, tarantas, cartagenera, minera	Fandangos y sus derivados	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> 6 <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>

Otros estilos	Nana, bamberas, marianas, sevillanas, campanilleros, villancicos, petenera	Folclore andaluz	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> <u>5</u> <u>6</u> <u>7</u> <u>8</u> <u>9</u> <u>10</u> <u>11</u> <u>12</u>
Otros estilos	Farruca, garrotín	Folclore asturiano	
Otros estilos	Guajira, milonga, vidalita, colombiana, rumba, zambra	Origen americano	<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u> / <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> <u>4</u>